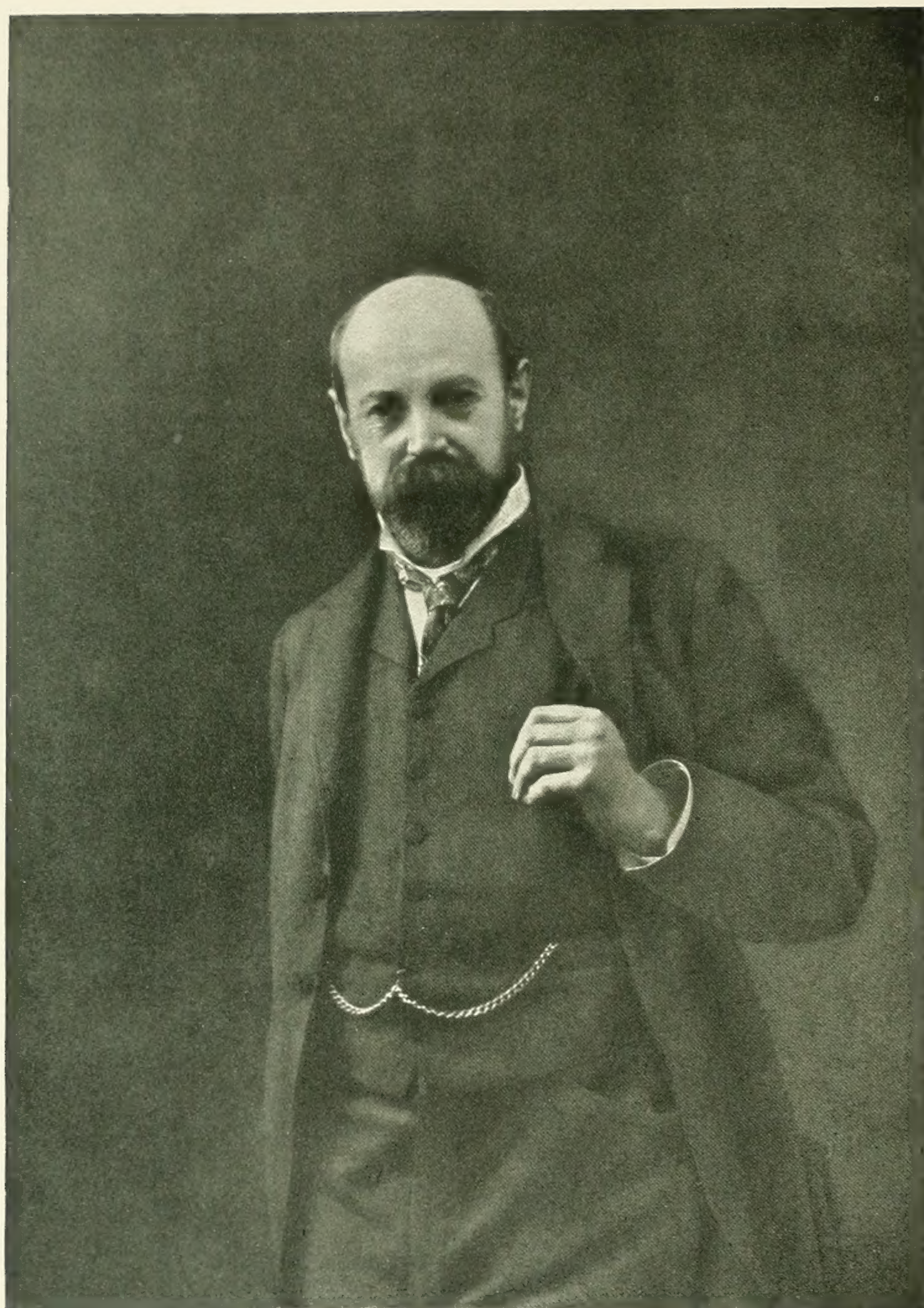

UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01771197 9

ALFRED MESSEL

I



ALFRED MESSEL

VON

WALTER CURT BEHRENDT

MIT EINER EINLEITENDEN
BETRACHTUNG VON
KARL SCHEFFLER

MIT NEUNZIG ABBILDUNGEN



BERLIN
BRUNO CASSIRER
1911

INHALT



Landhaus Springer, Wannsee

DIE BEDEUTUNG MESSELS

Es gibt eine Art von Künstlern, die weder die Tragweite ihres Wirkens noch den Charakter ihrer Leistung im vollen Umfange zu erkennen vermögen und die spät erst entdecken, daß sie höher hinauf gelangt sind, als sie in ihren Entwicklungsjahren zu hoffen jemals den Mut hatten. Das sind Künstler, denen außergewöhnliche Talentfülle oder gar Geniegröße nicht gegeben ist, deren Schaffenstrieb aber mit wichtigen äußeren und inneren Bedürfnissen der Zeit so glücklich übereinstimmt, daß ihre Begabung sogar nach der negativen Seite in ähnlicher Weise bedingt ist, wie es die Zeitbedürfnisse sind. Solche Künstler fühlen es nicht, wie sehr sie bestimmt sind, Werkzeuge eines fortschreitenden Gesamtwillens zu sein und wie sehr die Übereinstimmung mit den Instinkten der Epoche ihre Fähigkeiten fördert und potenziert. Wie sich der mit mittlerer Kraft nur angeschlagene Ton zum Forte erhebt und wie er alle seine Ober- und Untertöne aufs deutlichste hören läßt, wenn er in einem Raum erklingt, der auf ihn gestimmt ist, und der ihm darum zum Resonator wird, so entwickelt sich auch die von Natur nicht genialische Künstlerpersönlichkeit zu etwas wenigstens zeitweise Einzigem, wenn sie bestimmt ist, fällige Entwicklungsergebnisse der Zeit künst-

lerisch zu realisieren. Sie erringt den Platz, wo sonst nur die souveräne Schöpfungskraft steht, während sie sich selbst gegenüber auf diesen Platz gar nicht Anspruch zu erheben wagt.

Alfred Messel war in der Lage eines solchen Künstlers. Sein Freund, Ludwig Hoffmann erzählte einmal, daß der Erbauer der Wertheimhäuser zu ihm, dem Gleichstrebenden, gesagt hat: „Wenn wir es jetzt noch erreichen, daß unsere Arbeiten einem Künstler wie Gabriel von Seidl gefallen, so haben wir alles erreicht, was wir können." Das hat Messel zu einem Zeitpunkt gesagt, wo er innerlich ganz gewiß schon über Seidls fein temperierter, Münchner Epigonenkultur stand; und das eben macht diesen Ausspruch so bezeichnend. Bis zuletzt wußte Messel offenbar gar nicht, nach welcher Richtung er vor allem revolutionierend auf die moderne Baukunst gewirkt hat. Er wollte es auch nicht wissen, weil ihm alles Revolutionäre Abneigung einflößte, weil er auch seinem Temperament nach ein Akademiker war, nicht nur seiner Vorbildung und künstlerischen Anschauung nach. Akademiker freilich nicht in einem irgendwie spöttischen oder herabsetzenden Sinne, sondern in der Auffassung, die als Akademiker einen nur aus der Konvention heraus zu begreifenden, einen im Instinkt konservativen Künstler und einen von der Notwendigkeit des Kompromisses durchdrungenen Architekten bezeichnet. In einer Epoche, wo es in den architektonischen Künsten von Revolutionären wimmelt, wo wir, als Autodidakten, im Architektenberuf konsequentere Willen, unbedingtere Erfindungskräfte, unbeugsamere Intelligenzen an der Arbeit sehen, ist dieser Akademiker vor allen Anderen zur Förderung der großstädtischen Architektur von der Zeit erwählt worden, weil die Zeit für diese mit so vielen Wenn und Aber beschwerte Arbeit die Unbedingten nicht brauchen konnte, sondern nur einen akademisch Bedingten. In den eigentlich revolutionären Geistern der modernen Bewegung hat die Zeit heftige Gegner gefunden; in Messel aber hat sie einen Verbündeten gefunden, einen energisch Vorwärtsdringenden, der zugleich doch auch ein Schüler des Zeitopportunismus war, der dem Eklektizismus und der Stilkünstelei dieser Jahrzehnte Verständnis entgegenbrachte, weil er sich selbst eklektizistisch und stilkünstelnd emporgebildet hat. Messel hat es von vornherein, ohne diese Erfahrung mit Schaden bezahlen zu müssen, verstanden, daß man nicht Häuser bauen kann wie man Bilder malt oder Symphonien komponiert und daß absolute ideelle Unbedingtheit am Bauen nur verhindert. Er war immer von der Notwendigkeit des Kompromisses überzeugt wie seine Kollegen von der Akademie. Aber er war zugleich unter diesen Kollegen auch zeitweise der einzige ganz Hellhörige, als die Zeit von ihren neuen Absichten kündete, von ihren neuen Bedürfnissen, modernen Zwecken und gewandelten Formempfindungen, weil er naiver war als die Durchschnittsakademiker, begabter und kosequenter, weil die Natur ihn zum Musiker bestimmt hatte und seine Genossen nur zu Musikanten. Man könnte Messel einem dem Herkommen und der Neigung nach konservativen Politiker vergleichen, in dem moderne Zeitideen Gestalt gewinnen. Wie in diesem Falle die konservativen Überzeugungen und Beschränkungen nur dazu dienen, den Willen mit den Wirklichkeiten lebendig zu verbinden und einer Realpolitik festen Boden zu schaffen, so hat die akademische Bildung und Denkweise Messel erst befähigt, die realistischen Ideen der Zeit mit ruhigem Gefühl und



Warenhaus Wertheim, Ansicht vom Leipziger Platz

auf sicherem Boden zu verwirklichen. Aber man ist trotzdem zur Annahme gezwungen, daß dieser Baumeister vielleicht bis zuletzt nicht gewußt hat, wie modern er gewesen ist. Mit Nachdruck hat er stets die Gemeinschaft mit den Neuerern abgelehnt; so energisch, wie ein Nationalliberaler etwa die Gemeinschaft mit den Demokraten ablehnt und lieber mit der äußersten Rechten geht als mit der Linken. Wie ein Bismarck aber ein großer Realsozialist war, bei aller konservativen Denkweise, und wie dieser Aristokrat im Grunde moderner war als irgendein Radikaler seiner Zeit, so steht auch der von Natur akademische Messel in seinem Kreise als einer der entschiedensten und einflußreichsten Modernen da. Denn er ist durch den Eklektizismus der Zeit und seines Berufs durchgedrungen zur Wurzel der Dinge.

Messels eigentliche Bedeutung liegt darin, daß er dem lächerlich und verächtlich gewordenen Begriff des Akademischen die Würde zurückgegeben, und daß er den Eklektizismus, der unserer Zeit ein Schicksal ist, bis zum Ursprünglichen wieder vertieft hat. Das will zugleich nicht weniger sagen, als daß er der modernen deutschen Baukunst einen Weg der Erneuerung gewiesen hat. Das Problem der Architekturreform wird heute ja von vielen Seiten zugleich in Angriff genommen. Es tritt vor allem jene Gruppe von Neuerern hervor, die zumeist aus der Malerei kommen, die auf den Gebieten des Kunstgewerbes schon Entscheidendes geleistet haben und denen eine ganz neue, eine ganz aus dem Bedürfnis und der modernen Empfindung geborene repräsentative und profane Baukunst vorschwebt. Was im Programm dieser Künstler zu verwirklichen ist und was nicht, das soll hier nicht untersucht werden. Sicher ist es nur, daß von einer endgültigen Erneuerung niemals die Rede wird sein können, wenn dieser radikalen Bewegung nicht eine andere entgegenkommt, die vom Akademismus, vom Eklektizismus ihren Ausgang nimmt. Wie im Politischen nur aus dem Zusammenwirken, nur aus dem Gegeneinanderwirken revolutionärer und konservativer Kräfte der bleibende Fortschritt hervorgehen kann, so in der Baukunst nur aus der Begegnung des Ursprünglichen mit dem Traditionellen, ja mit dem Konventionellen, nur aus einer Arbeit, die einerseits darauf abzielt, das Neue historisch zu legitimieren und es bis zu einem Grad zu vertiefen, daß wie von selbst die Tradition gefunden wird, und die andererseits das Überkommene so mit Leben durchdringt, daß es zu etwas Neuem und Modernem wird. Messel hat nun, als Erster nach unfruchtbaren Jahrzehnten und am konsequentesten von allen Genossen, dieses Letzte, die Modernisierung des akademisch Überlieferten vollbracht und er ist dabei unmerklich zu einem Neuschöpfer geworden, trotzdem er einmal seine Meinung programmatisch dahin ausgedrückt hat, „man brauche keine neue Sprache, um neue Dinge zu sagen“, vergessend, daß in der Kunst Form und Sinn, Wort und Idee identisch sind. In der ersten Zeit seiner Architektentätigkeit hat er, recht wie ein gebildeter Akademiker, Stilarchitekturen gemacht, mit alter Sprache recht alte Dinge gesagt und Erlerntes nur mit einer gewissen Bildungsvornehmheit wiederholt. Allmählich aber und von Werk zu Werk haben sich seine Ziele und damit dann auch seine Ausdrucksformen verändert. Auch in seinen letzten Bauten noch sind durchaus historische Bauformen benutzt worden; die Formen der ersten Jahre sind es trotzdem nicht mehr. Denn im Laufe eines an instruktiven Aufgaben selten reichen Arbeitslebens hat Messel

es gelernt, das Alte und Übernommene so durchzuempfinden, daß es innerlich und äußerlich ein Neues wurde. Er hat als beschränktes Individuum die dem Akademiker geläufigen Schulformen so mit lebendigem Gefühl gefüllt, wie die Renaissance es etwa mit den antiken Formen, wie die Barockbaumeister es mit den Renaissanceformen getan haben. Ihm ist die Kunstmathematik der Architektur zu etwas Klingendem geworden, der eklektizistisch gewonnene Rhythmus hat sich ihm in Melodie verwandelt, das Nebeneinander der Bauglieder ist sinnlich gefühltes Tempo, das Wissen um die Anordnung der Massen ist Impression und dramatisch bewegtes Raumerlebnis geworden, und es sind von ihm die Gebäude mehr und mehr als Organismen, als etwas sich lebendig Entwickelndes begriffen worden. Er hat, zum Beispiel, die Form der Säule als ein Zeichentischklischee übernommen und hat sie der Zeit als ein immer noch lebendiges Bauglied hinterlassen; aus der toten Form des gotischen Pfeilers hat er eine sehr moderne anmutende Art von Vertikalgliederung abzuleiten verstanden, er hat die Gesimse sprechen, die Verhältnisse erklingen und die Gesamtanlagen mit einem bisher nicht gekannten modernen Pathos sich emporrecken gemacht. Und, in dem Maße wie diese Beseelung des akademischen Baumaterials vor sich ging, ist es dann wie von selbst gekommen, daß der ins Endlose sich dehnende historische Formenkreis sich immer mehr zusammengezogen hat, bis ein einheitlicher Stil für alle Gebäude daraus entstand, bis sich der akademische Eklektizismus wieder in Tradition verwandelte. Bis aus der Beherrschung aller historischen, wissenschaftlich angeschauten Stile schließlich ein einziger Stil geworden ist: der Stil Messels und zugleich ein Teil des modernen Zeitstils.



Detail aus dem Ministersitzungssaal des Abgeordnetenhauses

Der Weg zu diesem Messelstil, der heute in Berlin und darüber hinaus so sehr Herrschaft gewonnen hat, daß es dringend schon wieder einer Persönlichkeit bedarf, die ihn vor der Manier schützt, ist sehr lehrreich. Denn es ist Typisches in diesem Entwicklungsweg. Es ist auch in diesem Fall beim Architekten das Stilbedürfnis, wie bei unseren Dichtern und Malern, über eine Epoche des Naturalismus gegangen. Der Naturalismus in der Baukunst ist die Zweckmäßigkeit. Einem Bedürfnis unmittelbar und anschaulich Genüge tun und dabei zu unmittelbar sprechender, eindrucksvoller Massengestaltung und Einzelformung gelangen: das ist naturalistisch im Sinne der Architektur. Messel hat seine naturalistische Periode in den Warenhausbauten, die die Firma Wertheim ihn großen Sinnes hat bauen lassen, absolviert. Erlösung vom starren Schulakademismus hat ihn die Aufgabe gebracht, Profanarchitekturen deutlich als solche erscheinen zu lassen und sie doch ins Monumentale zu steigern. Diese Aufgabe stellte den Architekten unzweideutig vor die Frage, ob er das moderne Warenhaus wie ein mißratenes Etagenwohnhaus gestalten wolle, oder ob er den Mut habe, aus dem Bedürfnis heraus groß ein Neues zu denken. Der Entschluß war nicht leicht; denn er mußte in einem Augenblick gefaßt werden, wo er durchaus noch den Charakter eines revolutionären Aktes trug. Als Messel sich aber einmal entschieden hatte, fortgerissen von der Suggestion der Aufgabe, da ergaben sich seinem Talent und seiner scharfen Intelligenz die Antworten auf die Fragen des Wie mit einer Selbstverständlichkeit, daß er — neben einer leisen Bangigkeit — etwas wie einen stolzen Schaffensrausch bei der Konzeption empfunden haben muß. Es wurde ihm die Zweckarchitektonik zum Zwang, alle seine erlernten Formen und übernommenen Kunstmittel eines nach dem anderen zu naturalisieren. Der Baumeister entdeckte, wie sehr ihn der Konstrukteur fördern und anregen könne, zu welch neuen und machtvollen Resultaten seine formende Phantasie gekommen war, weil sie sich in das Wesen von Zweck und Bedürfnis des modernen Lebens vertiefte und welche Monumentalität sich wie von selbst ergab, als innere Notwendigkeit mit eiserner Konsequenz in konkreten Architekturformen dargestellt wurde. Es müssen Höhepunkte des Lebens für Messel gewesen sein, als er sich selbst gewissermaßen mit der naturalistischen Grandiosität überraschte, die im Gerüst seiner Wertheimbauten ist. Freilich: ein wenig, wie gesagt, fürchtete er sich auch vor diesen Unbedingtheiten, ein wenig zuckte er zurück, nachdem die Hauptlinien in all ihrer stolzen Eindeutigkeit dastanden und ein wenig drängte sich kompromisselnd neben den Zwecknaturalisten noch der schulmäßig denkende Akademiker. Es ist sehr merkwürdig, diesen Dualismus in Messels Warenhausbauten zu verfolgen. Bei den ersten Wertheimfassaden verzierte der Architekt das Gerüst nur äußerlich mit ein paar konventionellen Dekorationsformen. Je weiter er aber vorschritt — und seine Bautätigkeit für Wertheim hat ja ein Jahrzehnt und länger gedauert — desto mehr bemühte er sich auch, den Schmuck unmittelbar aus der naturalistischen Konstruktion zu gewinnen. Und damit wurde nun jener Weg beschritten, der ihn schließlich zu einer neuen Belebung und Vertiefung der einzelnen Bauformen geführt hat. Wer die verschiedenen Etappen von der ersten Wertheimfassade in der Leipzigerstraße bis zur letzten in der Voßstraße verfolgt, der sieht eine stetige Entwicklung, das naturalistisch mächtige Gerüst

ins kunstmäßig Monumentale zu erhöhen und das historisch gewonnene Detail zu naturalisieren. Stellenweis begegnet man in diesem Prozeß dem deutlichen Nebeneinander des Primitiven und Artistischen, des profan Zweckmäßigen und künstlerisch Raffinierten, was dann einen sehr seltsamen Eindruck macht. Durch alle solche Dissonanzen und Entwicklungsformationen hindurch leuchtet aber überall doch die eine führende Idee, die den von Natur nicht genialen Messel bis zur Grenze der Genialität geleitet hat: die groß begriffene Idee des modernen Warenhauses nämlich, die das Zukunftsstarke der sich im Geschäftshaus offenbarenden Zentralisationskraft bis zum Gleichnishaften erhoben sehen will.



Mietshaus, Tauenzienstraße. Aus den Blättern für Architektur und Kunsthandwerk

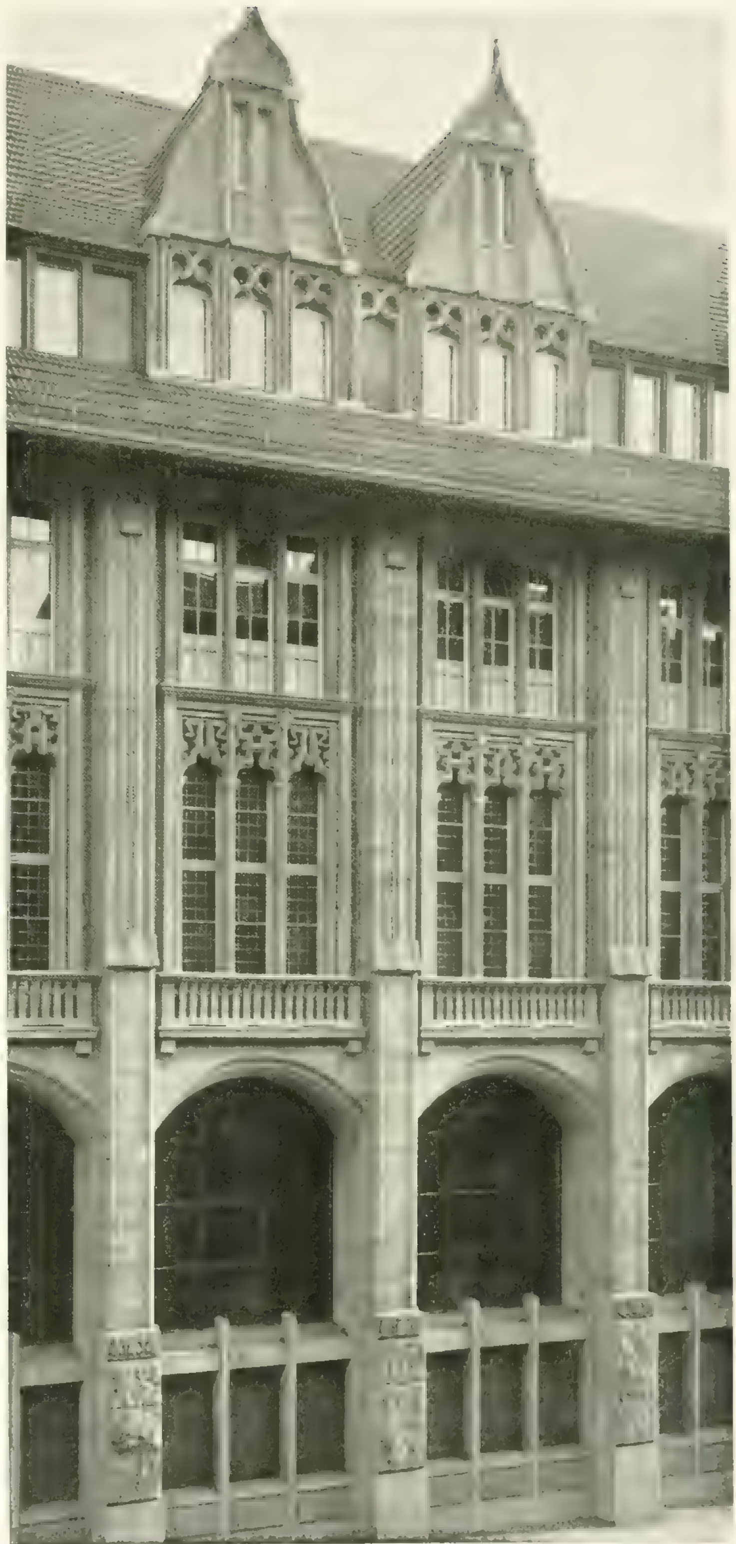
Messel hätte sehr wohl gute und nützliche Zweckarchitekturen geben können ohne doch architektonisch so Bedeutendes zu leisten; daß er den Keim zu einer wahrhaft lebendigen Geschäftshausarchitektur schuf, verdankt er dem Umstande, daß er in seiner Aufgabe das latente Pathos entdeckte und daß er in ihr den Geist einer ganzen Zeit darzustellen Mut und Kraft hatte. Messel hat als der erste deutsche Architekt das innere Wesen der Großstadt mit stetig reifender Kühnheit auszudrücken gewagt. Wo seine akademischen Kollegen mit Stillügen über das Wesen der großstädtischen Dinge hinwegzutäuschen suchten, da hat er das Problem im Kern gepackt. Oder: das Problem hat ihn gepackt und zu einem beseelten Werkzeug gemacht — gleichviel. Der neuen Notwendigkeit hat er eine neue Schönheit abgewonnen. Zögernd vielleicht und ungewiß, aber unaufhaltsam. So ist es gekommen, daß seine Warenhausbauten den Großstädten zu etwas wie Symbolen geworden sind. An Messels Wertheimhäusern geht kaum ein Passant vorüber, ohne daß, ihm selbst unbewußt wovon, eine starke Impression ausgelöst würde. Man fühlt in diesen Gebäuden die Großstadtstimmung. Die sachliche Härte der Groß-

stadt und die Romantik ihrer zweckgebornen Monumentalität, das Revolutionäre der Zeit und den Charakter in diesem Revolutionären. Messel hat in seinen Warenhäusern nicht das Reifste gegeben, was er zu geben hatte, denn die Kritik vermag an vielen Stellen einzusetzen; aber es läßt kaum einen Zweifel zu, daß er damit sein Stärkstes gegeben hat. Er ist von der Idee dieser Aufgabe über sich selbst hinausgehoben worden.

Über sich selbst hinaus insofern, als ihn auf die Dauer seine innerste Natur doch hinwegdrängte von der unvermeidbaren monumentalen Eindeutigkeit der Zweckarchitektur zur inneren Harmonisierung. Messel hat nie das Revolutionäre und grotesk Monumentale um seiner selbst willen gewollt. Dieses ist ihm über alles Erwarten, fast über seine Natur hinaus gelungen, als er an Aufgaben geriet, die ihn mit sich fortrissen, an Bauherren, die das Unbedingte ertragen konnten; es sind ihm Ideen und Formen aufs reichste zugeflossen, als ihn der Zwecknaturalismus von den Fesseln des Akademischen befreite. Seine innere Natur aber zielte letzen Endes auf anderes. Über die Kraft stellte er die Reife; höher als die schöpferische Fähigkeit stand ihm das Vermögen, das Schöne zu bilden. In seinen Warenhausbauten ist darum bei aller Wucht, bei aller Geschlossenheit der einzelnen Gebäude noch viel Verschiedenes, viel Experiment, viele Ansätze, viel Gelingen und Mißlingen nebeneinander. Es ist Gotik darin und Barock, Renaissance und Ingenieurstil, Antikes und Modernes, sachliche Nüchternheit und kunstgewerbliche Überfülle, Berlinisches, Münchnerisches und Amerikanisches. Messels Natur wollte aber eigentlich Ruhe, vornehme Ruhe. Ja, die Vornehmheit, wie er sie verstand, war ihm vielleicht am meisten Schaffensziel. Aristokratisch zu werden war seine ganze Sehnsucht. Und diese abgeklärte Ruhe gelang ihm denn auch, nachdem er in der Zweckarchitektur alle seine Bauformen erneuert hatte, nachdem er als Naturalist die Reduktion geübt und seinen Eklektizismus zur lebendigen Tradition zu vertiefen gewußt hatte. In den Stadthäusern seiner letzten Jahre findet man freilich den Warenhausbaumeister aufs deutlichste wieder; aber er ist dort doch ein Anderer geworden: er hat die eine Tradition, er hat seinen Stil gefunden, der alle früheren Stilversuche in sich schließt. Tradition: das war das letzte und höchste Ziel der Messelschen Natur. Ohne seine Geschäftshausbauten wäre er niemals dahin gekommen, ein Neuschöpfer der Berlinischen Bautradition zu werden; mit der Lehre dieser Zweckbauten aber ist er Schritt vor Schritt dahin gelangt. Als sich dem Vertiefenden der Formenkreis immer mehr verengte, als das Fremde und Unwesentliche immer mehr abgestoßen wurde, da sind die aus alter Berliner Bautradition erwachsenen Formen als der sichere, endgültige Besitz übriggeblieben.

Diese Formen sind nun zugleich Persönlichkeitsstil und Zeitstil: das legitimiert sie vor der Kunstgeschichte. Wenn Schinkel der letzte Verweser der Berliner Tradition war und wenn nach 1850 kaum noch von einer spezifischen Berliner Architektur die Rede sein kann, so ist Messel, nach langem Interregnum, ein neuer Vertreter dieser Tradition. Er hat seit Schinkel zum erstenmal wieder Berlinische Stadthäuser gebaut. Und dieses ist nun der größten Aufmerksamkeit aller Architekten wert: daß ihm diese Tat nicht gelungen ist, als er sie in seinen ersten Arbeitsjahren akademisch eklektizierend wollte, sondern dann erst, als er das Moderne und Neue, das zweckvoll

Nützliche gewollt hatte. Die beiden Gipfel in Messels Lebensarbeit weisen aufeinander hin und sind ohne einander nicht denkbar: hier die Wertheimsche Warenhausarchitektur und dort die hinterlassenen Entwürfe zu den neuen Museen. Diese Museumspläne zeigen es mit voller Deutlichkeit, wie er sich naturalisieren mußte, um zu einer neuen lebendig repräsentativen Monumentalität reif zu werden. Und sie zeigen zum andern, wie er die Berliner Bautradition verstanden hat. Der Betrachter dieser Pläne und der Stadthausbauten aus der letzten Epoche des Architekten, wie der Nationalbank, des Schultehauses, des Verwaltungsgebäudes der A.-E.-G. oder der Landesversicherungsanstalt, wird über Schinkel zurückgeführt bis zu jener Bauperiode zwischen 1780 und 1805, die für die preußische Residenz die eigentlich schöpferische und stilgebende Zeit gewesen ist. Trotzdem Schinkel der Letzte und Messel wieder der Erste in der Reihe sind, trotzdem dieser also als Schinkels Erbe in gewisser Weise bezeichnet werden muß, weisen seine besten und reifsten Bauten doch nicht auf das Alte Museum oder auf die Neue Wache zurück, sondern auf Langhansens Brandenburger Tor, auf Gentzens Alte Münze, auf Gillys Bauten und auf die alten Stadthäuser aus der Zeit um 1800. Frei und selbständig weisen sie darauf zurück. Mit der Empirespielerei unserer Tage hat dieses Anknüpfen kaum etwas zu tun; den



Warenhaus Wertheim, Fassadendetail, Voßstraße

modernen Biedermeiern steht Messel fern. Was er wollte, war Natürlichkeit, Bodenständigkeit und Modernität innerhalb einer sicheren, historisch gewordenen Form. Die brauchbare Tradition, die der praktisch bauende Architekt nun einmal nötig hat, fand Messel nicht bei den Revolutionären des modernen Kunstgewerbes; aber auch bei Schinkel fand er sie nicht. Denn in Schinkel war schon eine gewisse Dekadence und, wenn auch ins persönlich Geniale gesteigert, vieles von jenem Akademismus und starren Eklektizismus, den zu überwinden Messel eben Lebensaufgabe war. Messel und Schinkel! Im Vergleich, der sich kaum vermeiden läßt, ist der Märker sicher der entschieden Genialere und Musikalischere. Er ist viel feiner in seinem rhythmischen Gefühl, treffender im Stilempfinden und aristokratischer von Natur. Er wirkt gegen Messel gehalten, edler und klassischer, trotz seiner Klassizistik, wirkt wie ein melodienreicher Musiker neben Einem, der ein wenig Kapellmeistermusik macht. Aber Messel ist als Kind dieser Jahrzehnte, der moderne Mensch, wenn man diesem Wort den rechten Sinn gibt. Er ist ein Mann demokratischer Großstadtgesinnung und lebendiger Bürgerlichkeit; er ist überwiegend Pionier, wo Schinkel in sehr wesentlichen Teilen doch ein Epigone war. Schinkel war als Individuum mehr als Langhans, mehr als Gentz, Gilly und alle die anderen Baumeister der Epoche um 1800; doch hatten diese Alle vor ihm ein gewisses realistisches Lebensgefühl, eine märkische Unmittelbarkeit voraus, weil sie lebendiger noch in der letzten primären Stilkonvention, im abklingenden Barock wurzelten. Das Brandenburger Tor ist preußischer und berlinischer als die etwas allgemeine Neue Wache, als das Alte Museum. Und darum sind in der Kunst der unmittelbaren Vorgänger Schinkels die eigentlich lebendigen Traditionskeime. Das erkannt und praktische Konsequenzen daraus gezogen zu haben, ist Messels einflußreiche Tat. In den Museumsplänen, die er seinem Freunde Hoffmann zur Ausführung hinterlassen hat, wie Stüler einst die Pläne der Nationalgalerie seinem Nachfolger Strack übergab, lebt die Idee des Brandenburger Tors wieder auf; und in seinen Stadthäusern, Bankgebäuden und Verwaltungsbauten erklingt in moderner Umwandlung die Stilidee wieder, die um 1800 die der Stadt den Charakter gebenden Architekturen geformt hat. Über die Natürlichkeit dieser Tradition kann es für Den, der Architektur zu empfinden weiß, einen Streit nicht geben. Messel hat angeknüpft, wo für ihn allein praktisch anzuknüpfen war. Praktisch — denn rein ideell vermag der in Berlin bauende Architekt freilich noch auf anderen Punkten anzuknüpfen; aber er kann dann nicht


Warenhaus Wertheim, Trägerummantelung



Warenhaus Wertheim, Rosentalerstraße, Detail

ein vielbeschäftigter Baumeister sein. Messel hat den Standpunkt zu wählen verstanden, auf dem allein er zugleich frei und selbständig und doch ein fest in der Tradition Wurzelnder werden konnte. Er hat sich selbst gefunden, nachdem er der Zeit Geschäftshausarchitekturen von typenbildender Kraft geschenkt hatte; er ist zur repräsentativen Monumentalität emporgestiegen auf dem Wege über die Monumentalität des Zwecknaturalismus, und er ist ein reifer Künstler geworden, weil er es verstanden hat, das verstandesmäßig Erlernte mit lebendigem Gefühl warm zu durchdringen.

Dann ist er gestorben. Zu früh für die Zeit, die noch Unendliches von diesem Einzigen forderte, aber vielleicht in Übereinstimmung mit seinem tieferen Selbst, weil er, soweit menschliches Urteil zu sehen vermag, das ihm eingeborene Müssen in die Tat umgesetzt hatte und nichts mehr für sich selbst tun konnte, wenn auch noch sehr viel für die Welt. Man möchte auch hier an Goethes tiefsinniges Wort denken: „man stirbt nur wenn man will". Man vermag es sich vorzustellen, daß Messel, wenn er weitergelebt hätte, nach diesem triumphalen Aufstieg wieder ein wenig in unfruchtbaren Akademismus hätte zurückfallen können. Denn er hatte sich selbst scheinbar erfüllt. Es werden nach ihm nun die Vollender seines Stils kommen und sie werden in manchen Dingen weit über ihn hinausgehen müssen. Man braucht nur an die Aufgaben zu denken, die der Geschäftshausbau noch mit sich bringt und die einen Architekten wie Peter Behrens in einem Punkt über Messel schon hinausgeführt haben; und man braucht sich nur vor Augen zu halten, welche Ziele von modernen Künstlern schon für eine ganz neue und große Repräsentativbaukunst angestrebt werden, um Messels Lebensarbeit als einen Anfang nur, als eine Stufe zu begreifen. Aber es steht dieses Lebenswerk dennoch nun für lange Zeit als ein Eckstein moderner Entwicklung da, es repräsentiert eine Bauidee, mit der jeder Nachfolger sich auseinandersetzen muß. Tausend Fäden knüpfen sich schon heute. Eine ausgedehnte Schule ist mit Messels Namen verbunden und auf Schritt und Tritt begegnet man den Spuren seines Geistes. Es ist zwar unmittelbar nach seinem Tode eine Stockung eingetreten; doch das ist so nach dem Tode jedes Einflußreichen. Es bedarf einer gewissen Zeitspanne, bis ein Werk, das so sehr an das Subjekt gefesselt war, als ein Objektives fortgeführt werden kann. Jedenfalls ist das Auge der Zeit durch Messel geöffnet worden, und kein Schicksal kann es den neuen Erkenntnissen und ihren Folgen wieder verschließen.

Das ist die Tat eines Mannes, der von Natur nicht genial gewesen ist, der aber so geartet war, daß die Zeit ihn zu einem der wirksamsten Werkzeuge ihres höheren Willens machen konnte. Die Zeit hat dieses beseelte Werkzeug vor der Zeit zerbrochen. Aber nur weil sie es so leidenschaftlich genützt hat und weil sie diesen Baumeisterwillen mit zerstörender Ungeduld zu immer neuen Entwicklungen getrieben hat. In dem Maße jedoch, wie sie dieses Leben verbrauchte, hat sie es auch reich gemacht und hat es mit Schöpferwonnen seltener Art erfüllt. Man vermag sich vorzustellen, daß Messel, als er den Tod fühlte, wie mit einem großen Wundern auf sein Leben und auf die verhältnismäßig kurze Spanne seines Schaffens geblickt hat, daß er hinübergegangen ist, erfüllt von jener höchsten Ehrfurcht des Individuums,

die darin liegt, wenn es sich bis zuletzt, und am meisten eben zuletzt, als Schüler einer planvollen höheren Gewalt fühlt, wenn der ruhmvoll Sterbende staunend und dankbar einsieht, daß sein Leben nur ein einziger langer Arbeitstag im Dienste der Zeit war und daß Alles, was ihm so lange als ein stolzes Wollen erschien, auf ein höheres Sollen zurückzuführen ist.

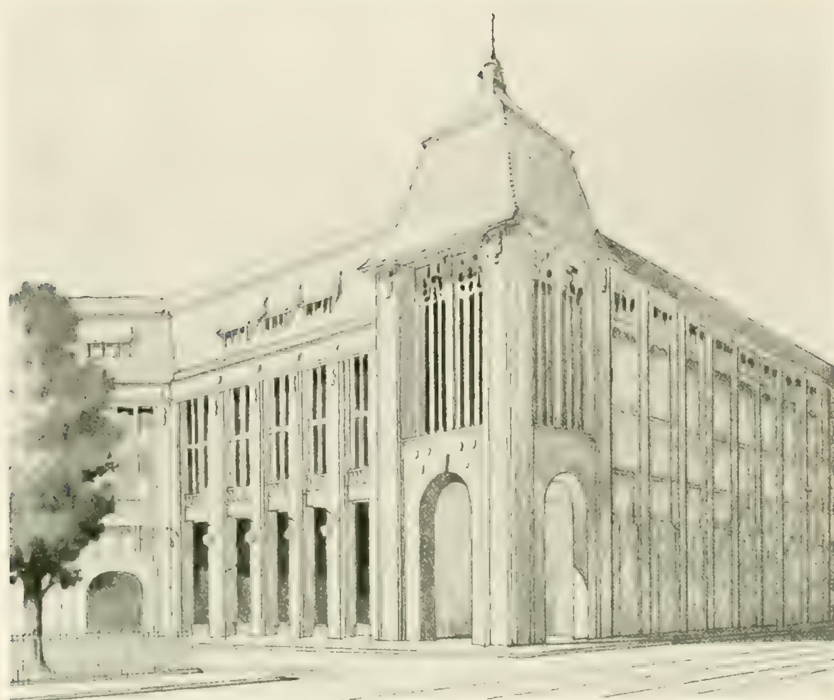
Karl Scheffler



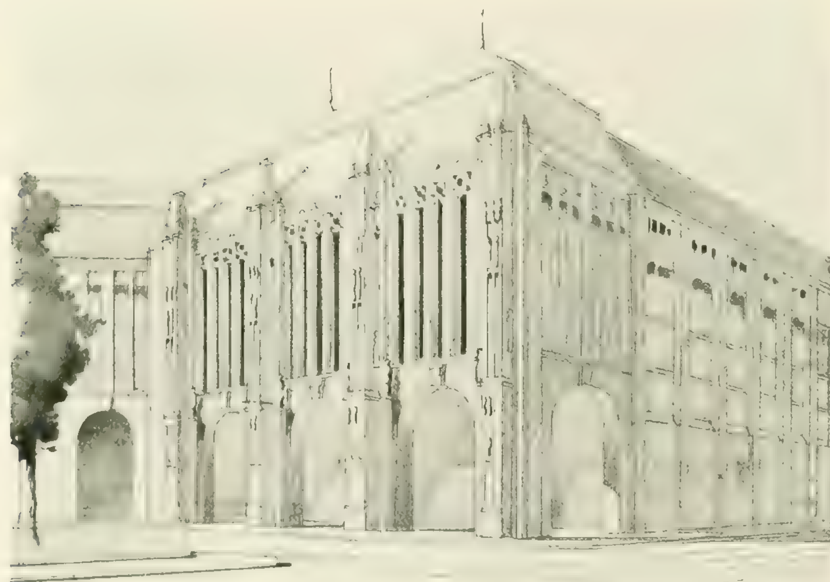
Warenhaus Wertheim, Rosentalerstraße

DIE PERSÖNLICHKEIT

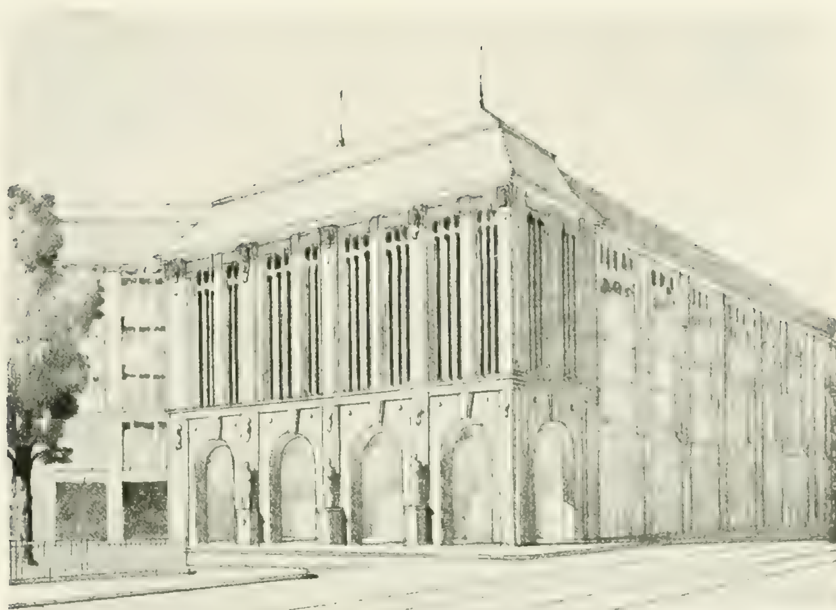
Es läßt sich unter den deutschen Architekten der Gegenwart nicht leicht eine Persönlichkeit finden, aus deren Werken ein vollständigeres Bild von der Baukunst unserer Zeit entwickelt werden könnte, als die Alfred Messels. Und nicht nur deshalb, weil in dem Verzeichnis der ihm zuteil gewordenen Aufträge viele der Bauaufgaben enthalten sind, die heute an einen Architekten herantreten können. Denn Messel hat großstädtische Miethäuser errichtet, deren Lage in bevorzugter Gegend die Befriedigung der verwöhntesten Wohnbedürfnisse, trotz des Kompromisses von Vorderhaus, Hinterhaus und Quergebäude, zur Pflicht machte, aber auch solche, die, für Arbeiterkleinwohnungen bestimmt, vom Grundrißtechniker lebendiges Verständnis für die sozialen und hygienischen Forderungen der Zeit verlangten. Er hat Wohnhäuser in der Stadt und auf dem Lande gebaut, deren Grundriß, Aufriß und innere Ausstattung die gesteigerten Ansprüche eines freien geselligen Verkehrs und eines verfeinerten Lebenskomforts ihrer Besitzer zu erfüllen hatten. Er hat repräsentative Verwaltungsgebäude für die Großindustrie, für Banken und Kommunen errichtet, in denen er die Aufgabe löste, dem modernen Geist wirtschaftlicher Organisation einen neuen architektonischen Ausdruck zu finden. Er hat als erster das architektonische Problem des Warenhauses erfaßt und mit seiner Lösung dann den Grundstein zu seinem Ruhme gelegt. Von seiner Vaterstadt, Darmstadt, wurde ihm der Auftrag zuteil, ein Haus für die Kunstsammlungen zu erbauen und in seinen letzten Lebensjahren ist ihm von staatlicher Seite die Ausarbeitung der Pläne für das Berliner Museumsforum übergeben worden. Aber so umfangreich diese Liste ist, so fehlen darin doch einzelne und gerade die wichtigsten Aufgaben, die als spezifisch modern, weil von unserer Zeit geschaffen, bezeichnet werden müssen. Es ist uns das Glück nicht beschieden gewesen, Messel mit der Lösung einer großstädtischen Bahnhofsanlage oder eines industriellen Werkes betraut zu sehen. Auch den Bau eines Versammlungshauses für festlich gestimmte moderne Menschen, eines Theaters oder Konzertsaales ist er uns schuldig geblieben. Es mag also das Lebenswerk anderer zeitgenössischer Architekten in der Vollständigkeit dieser Liste weniger Lücken zeigen; keines enthält doch deutlicher und lebendiger ausgeprägt alle die Elemente, die die Grundzüge des architektonischen Schaffens unserer Zeit bestimmen. In den Arbeiten der Mehrzahl kommt immer nur eine Seite davon zum Ausdruck. Diese Einseitigkeit, die das Vorrecht einer Zeit ist, die in künstlerischen wie in politischen Dingen in Übergangsformen lebt, ist bei den einen die Folge akademischer Erziehung, bei den anderen das Schicksal ihres Autodidaktentums. Messel aber ist es gelungen, kraft einer glücklichen Veranlagung, durch Zufall oder bewußt, in gewissen Punkten seiner Lebensarbeit schon die Synthese zu vollziehen. Sein Werk fordert zu prinzipieller Betrachtung auf, weil es wesentliche Teile von dem enthält, was die Traditionslosen wollen, was sie in ihren Arbeiten aber doch nie über Ansätze hinaus zu gestalten vermögen. Dieses Wollen hat bei ihm, kraft der durch akademische Erziehung gewonnenen Summe



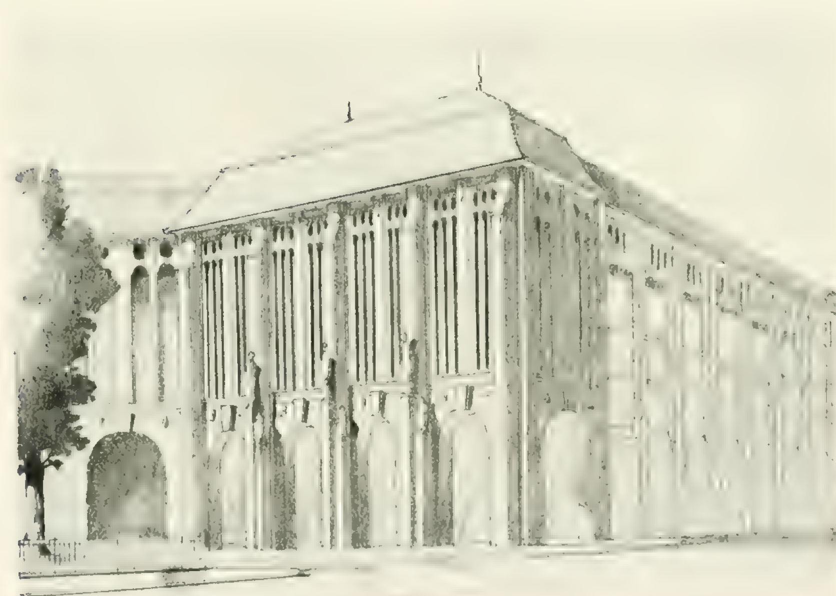
Warenhaus Wertheim, Ansicht vom Leipzigerplatz. Erste Lösung des Fassademotivs



Warenhaus Wertheim, Ansicht vom Leipzigerplatz. Zweite Lösung des Fassademotivs



Warenhaus Wertheim, Ansicht vom Leipzigerplatz. Dritte Lösung des Fassademotivs



Warenhaus Wertheim, Ansicht vom Leipzigerplatz. Vierte Lösung des Fassademotivs

künstlerischer Erfahrung eine Form gefunden, die zu überzeugen und zu wirken fähig ist, weil sie frei ist von den doktrinären Tendenzen jener Radikalen und mehr durch eine allgemein gültige Konvention als durch ein eng umgrenztes, vom Individuum formuliertes Postulat bestimmt erscheint.

Kann demnach der Name Messel fast als Gattungsbegriff für einen großen und gerade den besten, weil unmittelbarer Empfindung am ehesten zugänglichen Teil moderner Architekturbetätigung gelten, so wäre es doch falsch, in seinem Träger nun auch den Führer einer künstlerischen Reformbewegung zu vermuten, der leidenschaftlich und mit dem hinreißenden Temperament eines Agitators für seine Überzeugungen gekämpft hätte. Und ist er selber niemals Mittelpunkt einer für ihre künstlerischen Lebensbedingungen besorgten Architektengruppe gewesen, wie es etwa Liebermann für die moderne Malerei ist, so konnte er auf der anderen Seite auch nicht Gegenstand eines tendenziösen Prinzipienstreites werden, wie es der Vorsitzende der Berliner Sezession in den lebhaft geführten Debatten um den Wert des Impressionismus selbst heute noch immer sein muß. Messel hat den Ruf eines im besten Sinne Modernen, ohne im Grunde doch ein Revolutionär, ein Umwerter aller Werte gewesen zu sein, etwa in der fast an Pedanterie grenzenden Art eines Dogmatikers wie van de Velde. Es ist charakteristisch, daß er von den beiden äußersten Parteien der modernen Architektur, von den konservativen Akademikern wie von den linksliberalen Autodidakten und Malerarchitekten als einer der ihrigen in Anspruch genommen wird, derart daß beide mit seinen Arbeiten exemplifizieren, wenn sie ihre Überzeugungen durch Beispiele erhärten wollen. In dieser Stellung zwischen und über den Parteien ist er Menzel zu vergleichen, der von den einen als Vorläufer und Ahnherr der modernen deutschen Malerei bezeichnet wird, während er den anderen als Akademiker vom reinsten Wasser gilt. Es gibt über Menzel begeisterte Schriften von Männern, deren Anschauungen so verschieden sind, wie die von Meier-Graefe und Meyerheim nur sein können, und beiden gelingt es, für ihre Ansichten glaubhafte Beweise zu erbringen. Mit gleichem Rechte darf Messel, der ein Akademiker war, nicht nur durch seine Erziehung, auch ein Moderner genannt werden, der der Baukunst neue Entwicklungen angebahnt hat, über deren Resultaten zuweilen der Akademiker fast ganz vergessen wird.

Einstimmige Anerkennung ist Messel nicht nur von seinen Kollegen zuteil geworden, er hat sie auch beim großen Publikum gefunden und genoß als Wertheims Baumeister in Laienkreisen eine Popularität, deren sich Architekten in solchem Maße selten zu erfreuen haben. Und er hat diese Anerkennung ohne Kampf gefunden. Sie begann nach der Vollendung des Wertheimbaues und blieb ihm treu, ohne daß er bei seinen späteren Werken aufs neue um seine Stellung hätte ringen müssen. Man vermutet daher in dem, dessen Leben ein solcher Erfolg beschieden gewesen ist, einen Mann der entscheidenden Tat, einen Organisator, der schon durch die Fähigkeit rascher Entschließungen und bedeutender Dispositionskraft zu überzeugen vermag. Das Gegenteil von alledem bestimmt die Eigenart von Messels Persönlichkeit. Er war nichts weniger als eine Kampfesnatur, alles Gewaltsame war ihm fremd und unbehaglich und er muß im Grunde seines Herzens tief erschrocken gewesen sein, als

er das nackte Pfeilergerüst der Wertheimfassade in der Leipzigerstraße aus dem Boden emporwachsen sah. Einem Architekten wie Bruno Schmitz wäre eine solche Kühnheit viel eher zuzutrauen, er hat auch äußerlich die Konstitution danach. Er, Theodor Fischer und manche anderen, die viel weniger leisten, haben schon in ihrer Erscheinung etwas von der Robustheit ihrer Berufsarbeit. Sie repräsentieren den Typus des Architekten, wie er in der Vorstellung lebt, viel mehr als Messel, der ein bleicher, kränklicher Mensch war mit einer müden, fast lässigen Körperhaltung. In seinem Äußeren ist nichts von der rustikalen Gesundheit und leiblichen Vitalität derer zu bemerken, die von Haus aus eigentlich Handwerker sind und darum eher auf den Bauplatz zwischen Maurer und Zimmergesellen gehören, als ins Atelier. Auch wird in seinen Zügen nicht ohne weiteres der energische Wirklichkeitssinn eines Mannes erkannt, dessen Beruf es ist, alle Dinge im Raume vorzustellen, sie gegen das Unendliche abzugrenzen und jede Form im natürlichen Maßstab zu denken. Eher schon spricht aus diesem Kopf eine gewisse Weichheit der Empfindung und eine zum Kritischen neigende Denkungsart, die da oft zum Hindernis werden kann, wo schnelle Entscheidung notwendig wird. Aber dann leuchtet auch daraus eine bewegliche Intelligenz, die fähig ist, „mit Leichtigkeit zu rechnen" und mit ruhiger Besonnenheit über reale Werte folgenschwere Entschließungen zu treffen. Etwas von einem Gelehrten ist in diesem Gesicht, vielleicht von einem Museumsdirektor, der den Intellekt des Forschers mit der Liebe und warmblütigen Empfindung des Sammlers vereinigen muß. Auf sein Porträt paßt ein Aperçu, das sich in Stendhals Reisetagebüchern findet. Der Deutsche, heißt es da, ist nicht Sinnenmensch, sondern mehr Träumer. Wenn er in Stimmung ist, bringt ein fallendes Blatt auf seine Seele dieselbe Wirkung hervor, wie der Untergang eines Königreichs. Das lyrische Element im Wesen des Deutschen, das mit diesem Wort sehr hübsch umschrieben wird, bildete so sehr einen Grundzug von Messels Charakter, daß es für seine ganze Kunst entscheidend werden mußte. Ein lebhaftes Streben nach Harmonie, nach Synthese war diesem Künstler zu eigen und darum lebte in seinem Herzen eine tiefe und aufrichtige Verehrung für das


Warenhaus Wertheim, Leipzigerstraße. Detail der ersten Front

Aristokratische aller alten Kulturen. Und wenn er, wie man ihm vorgeworfen hat, in seinem künstlerischen Ringen um den architektonischen Ausdruck für die neuen Forderungen seiner Zeit nicht immer die letzten Konsequenzen zog und, rücksichtslos sich ganz objektivierend, die Idee in ihrer brutalen Nacktheit hinzustellen wagte, so ist diese Zurückhaltung nicht in mangelndem Wagemut begründet. Die Sehnsucht nach der Schönheit und dem Adel der Form, die in seine Natur gelegt war, hinderte ihn vielmehr, ganz aus sich herauszutreten und um der Idee willen die Form zu zerstören. Es ging ihm wie Stendhal, der nach seinem eigenen Bekenntnis zehn Jahre lang, und zwar in ehrlicher Überzeugung, gegen alles Aristokratische gepredigt hatte, und sich schließlich doch seinen aristokratischen Instinkten unterwarf.

Dieser psychischen Veranlagung verdankte Messel zum großen Teil den bedeutenden Erfolg seines Lebens. Denn es gelang ihm, etwas von dem zarten Duft alter Kulturen seinem eigenen Werk zu vermitteln und niemand vermag sich der Wirkung dieses aristokratischen Elementes seiner Kunst zu entziehen. Darum konnte er sowohl die Malerarchitekten und Autodidakten als auch die Akademiker und Eklektiker, die sich seinesgleichen nennen, übertreffen. Er mußte den freudigen und ungeteilten Beifall derer finden, die in der Baukunst mehr sehen, als die Erfüllung eines teleologischen Prinzips, als das Resultat eines vom Zwang der Gesetzmäßigkeit bestimmten Rechenexempels. Gerade die, die vor den Werken der Malerarchitekten und Autodidakten, vor den Arbeiten eines Behrens, van de Velde, Obrist und Pankok den starken Eindruck schöpferischer Kraft und neuen lebendigen Formenwillens empfinden, aber durch die Unvollkommenheit aller Problematik und Widersprüche nicht zum künstlerischen Genuß gelangen können, mußten in Messel die Erfüllung ihrer Hoffnungen finden. Denn er teilte mit jenen das Gefühl für die neuen Bedürfnisse der Zeit; aber er besaß auch etwas, was denen fehlt, die ihrer Anlage und Erziehung entsprechend im Einzelnen stecken bleiben müssen, da sie im Ornamentalen und Stofflichen noch befangen sind: die Fähigkeit, ein Ganzes zu bilden, eine Einheit zu schaffen. Scheinen jene losgelöst von der Überlieferung als Verwirklicher einer eigenen Konvention, so konnte Messel fast als Fortsetzer und Verwalter einer alten bodenständigen Tradition gelten, die sich der Baugeschichte ohne weiteres einordnen ließ. Was in den Werken der Autodidakten immer noch allzusehr als Mittel erkannt wird, erscheint bei einem Architekten wie Messel zu einer höheren, von dem nächsten Zweck schon befreiten Form entwickelt, in der die Spuren des zeitlichen Bedürfnisses bereits wieder verwischt sind. Er war dieser Künstlergruppe darum überlegen, weil es ihm gelang, die Aufgabe des Architekten, die letzten Endes darin besteht, ein System der Zwecke räumlich darzustellen, so zu lösen, daß das Resultat nicht zum Verstand, sondern zum Anschauungsvermögen, zum Sinn spricht. In dem Kampf, den die Theoretiker des neuen Stiles mit geistvoller Dialektik zugunsten der Vernunft gegen die Herrschaft der Gefühle führten, mußte Messel mit seiner Kunst zunächst Sieger bleiben; denn seine Werke waren zweckvoll und befriedigten zugleich mit ehrlichen und edeln Mitteln jene Sehnsucht nach der Schönheit des Ausdruckes, die niemals aufhören wird, auch dann nicht, wenn einmal die Vernunft populär werden sollte. Denn es gilt von der architektonischen Schönheit eines Bauwerks dasselbe, was



Warenhaus Wertheim, Ansicht vom Leipzigerplatz. Fassadendetail

Schiller von der des menschlichen Baues angemerkt hat: sie wird zwar durch den Begriff, der dem Bauwerk zugrunde liegt und durch die Zwecke sehr wesentlich bestimmt, denen es zu dienen hat, doch das ästhetische Urteil isoliert es völlig von diesem Zwecke, und nichts, als was der Erscheinung unmittelbar und eigentümlich angehört, wird in die Vorstellung der Schönheit aufgenommen. Dieses Bewußtsein war so sehr ein integrierender Bestandteil von Messels künstlerischem Instinkt oder ein Produkt seiner konservativ-akademischen Anschauungen, daß er den vollkommensten Ausdruck der Bestimmung eines Bauwerkes, die reine Vernunftidee keineswegs schon als Schönheit empfinden konnte. Das „Prinzip der rationellen Konstruktion" galt ihm so wenig, daß er es selbst da, wo ihm, wie bei dem Pfeilersystem der Warenhausfassade, bedingungslos eine gewisse Monumentalität der Erscheinung zukommt, verhüllen zu müssen glaubte und mit einer Schönheit umgab, die ganz den Ausdruck profaner Notdurft vergessen läßt und aus einem Geschäftshaus den dekorativen Kosmos altchristlicher Inkrustationskunst und das zartverschlungene Arabeskenwerk einer neuen plastischen Ornamentik schafft. Es ist das Aristokratische in Messel, das ihn zwingt, die Zweckidee des Warenhauses mit den Rhythmen gotischer Kathedralarchitektur zu adeln.

Das Aristokratische in Messels Persönlichkeit ist eine individuelle Künstlertugend. Der falsche Dekorationsstil, in dem Bruno Schmitz die Säle eines Berliner Weinrestaurants ausstattete, ist ganz anderen Instinkten entsprungen, als die in Gold, Bronze und Marmor funkelnde Pracht des letzten Wertheimlichthofes. Unterschiede der Bildung und des Intellekts sind es, die Messel so hoch über die Mehrzahl auch seiner gleichartig erzogenen, aus der Schule der Akademie hervorgegangenen Berufsgenossen emporheben. Diese Eigenschaften bewahrten ihn vor Mißgriffen künstlerischen Taktes, der ja durchaus nicht immer dem größeren schöpferischen Talent eigen zu sein braucht. Es sind nicht die Mittel selbst, sondern die Art, wie sie angewendet werden, was schließlich den Ausschlag gibt. Daß er trotz allem Hang zum Spielerischen fast stets die Grenze zu wahren wußte und es verstand, zwischen Neigung und Pflicht einen Ausgleich zu finden und im rechten Moment sich zu beschränken, ist keine seiner geringsten Tugenden.

Der Drang Messels zur Schönheit der Form, der ihn nicht zufrieden sein ließ, solange eine künstlerische Aufgabe nur glatt und fehlerlos gelöst war, wäre bedeutungslos für seine Kunst, wenn ihm nicht die Fähigkeit entsprochen hätte, diese Sehnsucht in gewissen Grenzen auch zu erfüllen. Er hatte das Gefühl für den Rhythmus in der Architektur und mußte schon darum in einer Zeit, in der unter den Architekten so wenige sind, die den Sinn dessen begriffen haben, was das Musikalische genannt werden kann, aus der Menge hervorragen, auch wenn andere reicher an schöpferischem Vermögen, an Selbständigkeit der Ideen und an Fülle der Gestaltungskraft sein mögen. Weil Messel die Musik in sich hatte, war er ein Künstler; anders als es die Mehrzahl der Architekten heute ist, die entweder als Unternehmer oder Beamte oder Kaufleute einen Beruf ausüben, der mit dem Baugeschäft nichts als den Namen gemein hat. Die Musik in sich haben aber heißt nach Carlyle, musikalisch sein nach Inhalt und Wesen, nach allen Gedanken und Äußerungen, in seiner ganzen



Warenhaus Wertheim, Ansicht vom Leipzigerplatz. Detail

Anlage, heißt ein Gemüt besitzen, das in das innerste Wesen der Dinge eingedrungen ist, das sein innerstes Geheimnis entdeckte, nämlich die Melodie, die darin verborgen liegt, die innere Harmonie des Zusammenhanges mit seiner Seele, wodurch es besteht und ein Recht hat, hier in der Welt zu sein.



J. Taschner, Schmuck am Wertheimhaus

Es ist ein charakteristisches Zeichen für den Geist der Zeit, wenn die Künstlerschaft bei einem Vertreter der Baukunst heute nachdrücklich hervorgehoben werden muß. Aber wo ein jeder Konvention entbehrender, mit sich selbst uneiniger Geist die künstlerische Produktion bestimmend beeinflußt, müssen durchgeistigte und im besten Sinne beseelte Schöpfungen, als die die Werke Messels fast ausnahmslos gelten dürfen, selten sein. Und Messel war nicht nur ein Künstler, er war auch ein intelligenter Künstler, ein klarer Denker. Solche Eigenschaften ihres Schöpfers erheben Messels Bauten dann auch über die Arbeiten verwandter Naturen, wie die Gabriel von Seidls, Ihnes oder selbst Hoffmanns. Ihnen scheinen sie überlegen, nicht weil darin ein höherer Grad von Freiheit gegenüber der historischen Überlieferung zum Ausdruck kommt, sondern weil sie in reineren Tönen klingen, weil sie ein Plus an Gefühlswerten enthalten und mehr Seele in sich tragen.

Auf der anderen Seite wird dann die Relativität der Messelschen Begabung leicht erkannt, sobald man einen Augenblick auch nur an einen Architekten von der Potenz Schinkels denkt. Wird er diesem letzten großen Baukünstler verglichen, den die Neuzeit gehabt hat, so behält das Gesagte bedingt nur seine Geltung. Ihm gegenüber muß er als Epigone erscheinen. Von dem universalen Menschentum Schinkels tönt nur ein schwaches Echo in dem nach, dem die Zeit zum Schicksal wurde. Ein Fortsetzer Schinkelscher Tradition darf Messel nur mit großer Einschränkung genannt werden. Was er mit Schinkel teilt, obwohl er von Haus aus nicht Berliner war, ist eine spezifisch märkische Eigenschaft. Es ist der als nüchtern verschrieene Sachsinn, jener kritische Geist, der fähig ist, das Wesentliche zu erkennen und das Entscheidende zu treffen.

Damit ist die andere Seite der Messelschen Begabung bestimmt, die neben dem lyrischen Element die wichtigste zur Charakterisierung seiner Persönlichkeit ist. Seinem kritischen Vermögen verdankte er die Befähigung, die natürlichen Anlagen seines Talentes entgegen den Konventionen der Akademie und ungehemmt von ihrer Erziehungsmethode zu gebrauchen, wo es die Sache erforderte. Er vergaß ihre Schule und Tradition, wo sie ihm zur Fessel wurden und die Freiheit der Gestaltung zu gefährden drohten. Aber er bediente sich ihrer doch da, wo sie ihm nützlich sein konnten, weil sie die Mittel zur Betätigung eines umfassenden Eklektizismus boten, der in einer der allgemeinen Baukultur entbehrenden Zeit allein eine Art von Überlieferung wirksam zu machen fähig ist. Seiner kritischen Kraft gelang es, das der Zeit Notwendige zu erfassen



J. Taschner, Schmuck am Wertheimhaus

und das als notwendig Erkannte so zu gestalten, daß es Leben gewann und als etwas Lebendiges empfunden wird. Es entsprach durchaus seiner Anlage, wenn er die historische Überlieferung nach Analogien zur Gegenwart durchforschte, aber ihr verdankte er es auch, daß er mehr daraus lernte, als Formen, Motive und Äußerlichkeiten, daß er daraus sich ein Formgefühl erzog, das die Zusammenhänge, die Relativität aller Maße und Einzelheiten erkennt und zu gebrauchen weiß. Es war ihm gegeben, die Offenbarungen aller lebendigen Schönheit mit wunderbar feinen und sensiblen Organen aufzunehmen. Daß er dadurch, zu innerer Verarbeitung angeregt, selbst produktiv gemacht wurde, ist auch nur ein Beweis seiner kritischen Energie. Mit ihrer Hilfe gelang es ihm, seine Gaben zu organisieren und sich zum Diener einer noch latenten Kunstidee zu machen. Indem er sich der Aufgabe hingab und sie ganz naturalistisch zu gestalten suchte, überwand er seine angeborene Weichheit und Schwäche, und das Resultat war, daß er mehr durch den Auftrag, als der Auftrag durch ihn gefördert schien. Er hatte das Glück, nicht bloß ein Amt zu erhalten, sondern auch den notwendigen Verstand dazu mitzubringen. Darum konnte er schließlich in gewissen Punkten sich selbst überwinden und Fähigkeiten aus sich entwickeln, die seinem ursprünglichen Talent nicht ohne weiteres entsprachen. Einem so stark zum Lyrischen neigenden Temperament, wie das Messels war, mußten die Aufgaben besonders liegen, in denen er seine angeborenen Gaben voll entfalten, sich gewissermaßen selbst geben konnte. Das trifft am vollkommensten für das Wohnhaus zu, das ihm in der Tat zuletzt auch am besten gelungen ist. Die Land- und Stadthäuser müssen als Messels reifste Schöpfungen gelten; in ihnen glaubt man etwas vom inneren Wesen des Künstlers wiederzufinden. Daß ihm aber auch das Monumentale gelang — wenngleich auch nur so weit, daß es mit Hilfe des Verstandes ganz gewürdigt werden kann — beweist, bis zu welchem Grade er fähig war, sein Talent zu disziplinieren. Das Projekt für den Ausbau der Museumsinsel, das den Abschluß seines reichen Lebenswerkes bildet, kann als Beispiel dafür gelten.



J. Taschner, Schmuck am Wertheimhaus

So stellt sich Messels Persönlichkeit dar, begabt mit jener Empfänglichkeit der Organe zu sehen, wo andere nicht sehen und zwar auf eine besondere Art zu sehen, eine Eigenschaft, die Delacroix Phantasie nennt und deren Zusammentreffen mit einem großen praktischen Verstande er als Grundbedingung jeder architektonischen Begabung fordert. In diesem Sinne darf Messel als eine geborene Architektennatur gelten. Denn in ihm paarte sich der Sinn für das Zweckmäßige mit dem lebhaften Gefühl für das Rhythmisch-Musikalische, für das eigentlich mystische Element der Kunst, das keinerlei Reflexion mit Worten nachzuschaffen vermag. Seine kritische Begabung befähigte ihn, den Geist der Zeit tief und innerlich zu begreifen, und als Architekt strebte er danach, ihren Ideen sichtbaren Ausdruck zu verleihen. Das tat er ohne Dogmatik und ohne an die restlose Gültigkeit einseitiger Prinzipien zu glauben. Vorsichtig, mehr wägend als wagend, saß er fast wie ein Gelehrter über seinen Plänen. Unbekümmert um das Hin und Her der Tagesmeinung wollte er nichts, als das Nützliche und Selbstverständliche mit Schönheit verklären.

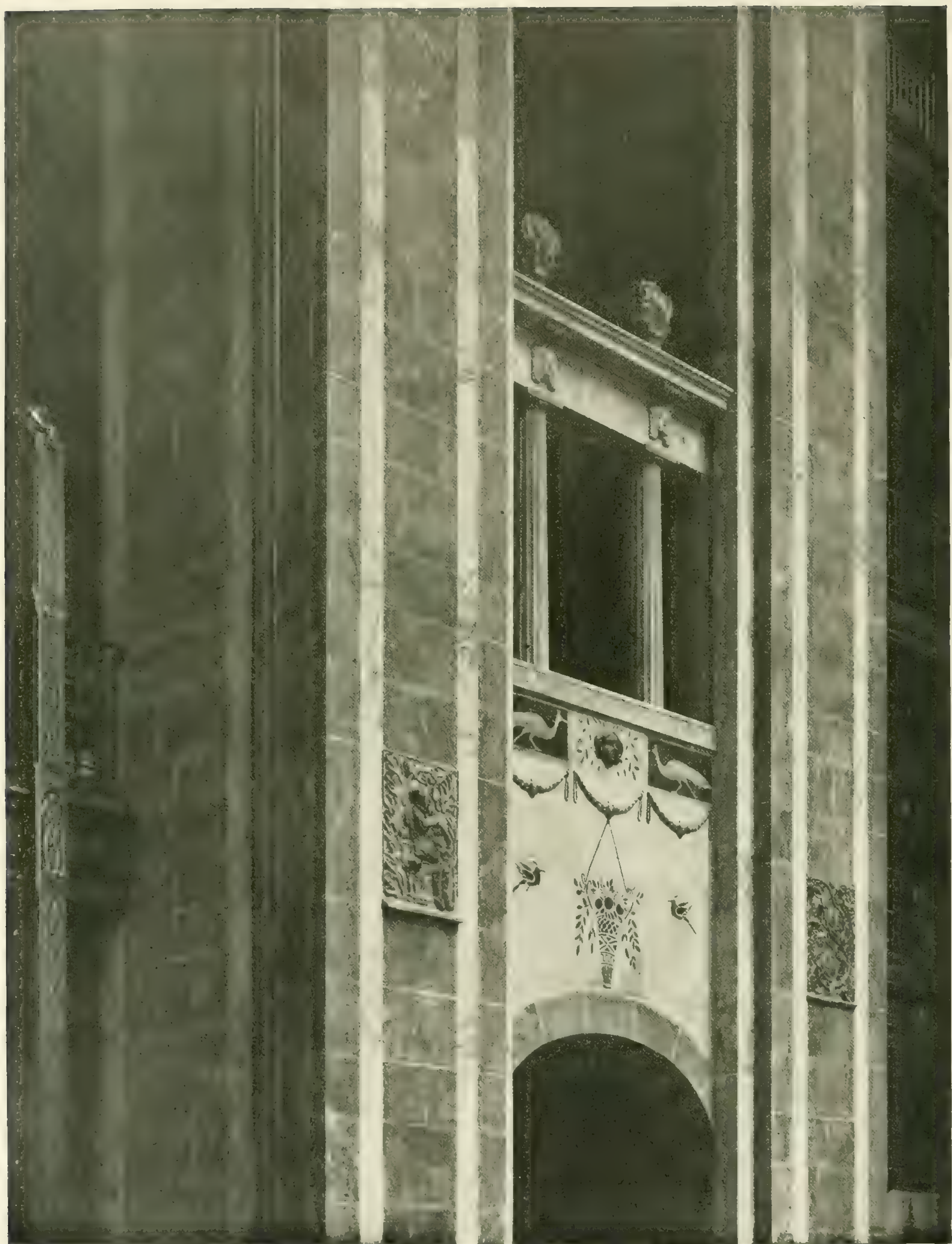
* * *

Messel wurde am 22. Juli 1853 in Darmstadt als Sohn eines, wie erzählt wird, kunstsinnigen Bankiers geboren. Die erste Begegnung mit der Kunst unter der Leitung und Obhut eines für die Welt des Schönen begeisterten Vaters mag in der empfänglichen Seele des Knaben tiefe Spuren hinterlassen haben. Der Schule des Gymnasiums verdankte er die Vorzüge humanistischer Bildung und die Bekanntschaft mit dem klassischen Altertum. Der Abiturient ging 1873 zum Studium der Baukunst auf die Kunstakademie in Cassel, die er im folgenden Jahre mit der Bauakademie in Berlin vertauschte. Hier waren Strack, Lucae und Ende seine Lehrer. Durch den alten Strack, der noch zu Schinkels unmittelbaren Schülern gehörte, gewinnt er lebendige Beziehungen zur alten Berliner Bauschule. Nachdem er die Bauakademie 1878 verlassen hatte, blieb er dauernd in Berlin, wo er bereits als Regierungsbauführer beim Neubau des Hauptpostgebäudes in der Spandauer Straße Beschäftigung fand. 1881 gewann er den Schinkelpreis des Architektenvereins zu Berlin, bestand im folgenden Jahre das Staatsexamen und blieb bis 1887 im Staatsdienst. In dieser Zeit unternahm er größere Studienreisen nach Italien, Südfrankreich und Spanien und betätigte sich als Lehrer an der Bauabteilung der neuen Technischen Hochschule in Charlottenburg. Zu diesem Amte brachte er die denkbar günstigsten Eigenschaften mit: Sachlichkeit, Kunstsinn und eine von keiner Problematik beschwerte Schöpferkraft. Sein Lehrtalent konnte er in größerem Wirkungskreise dann betätigen, als ihn 1893 ein Ruf als Professor und Leiter der Tischlerklasse an die Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums in Berlin führte. Er mochte sich indessen bald in der freien Entfaltung seiner Kräfte durch die Pflichten des Amtes gehindert sehen und gab daher 1896 die Lehrtätigkeit auf, um den wachsenden Anforderungen der Privatpraxis ganz gerecht werden zu können. Den Studienreisen der achtziger Jahre folgten später solche nach Italien, Spanien, Frankreich, Holland, England und Österreich. Messel war Professor, Doktor-Ingenieur ehrenhalber der Technischen Hochschule in Darmstadt, Geheimer Regierungsrat und, seit 1904, auch Mitglied der Königlich Preußischen Akademie der Künste. Die höchste

akademische Würde aber, die einem Architekten verliehen werden kann, ist ihm versagt geblieben. Zum Mitglied der Königlichen Akademie des Bauwesens ist der Architekt des Wertheimhauses nicht für würdig befunden worden. Messel kehrte schließlich wieder in den Staatsdienst zurück als Architekt bei den Neubauten der Königlichen Museen zu Berlin, deren Pläne und Zeichnungen er, durchgearbeitet fast bis in die letzten Details, bei seinem Tode am 24. März 1909 in die Hände seines Freundes und künstlerischen Gesinnungsgenossen Ludwig Hoffmann legte.



Wandbrunnen in der Vorhalle am Leipzigerplatz — Bildhauer Gaul



Warenhaus Wertheim, Zweiter Lichthof. Detail

GENESIS

1. LEHRE UND ROMANTIK

Wenn große und gesteigerte Daseinsgefühle der Architektur als Gegenstand ihrer Darstellung gelten, so waren die Voraussetzungen, die die Entwicklung einer gesinnungsvollen bürgerlichen Baukunst gewährleisten konnten, niemals mehr als nach den um die Einigung des Reiches geführten Kriegen erfüllt. Politischer und industrieller Aufschwung, Steigerung der patriotischen Gefühle, ein allgemeines auf die Veredelung der Daseinsformen gerichtetes Verlangen, dem beginnender Wohlstand Aussicht auf Erfüllung verhieß, das war die Stimmung der Zeit, die nicht nur geeignet war, eine lebhafte Bautätigkeit auf allen Gebieten zu fördern, sondern ihr zugleich auch einen lebendigen, den Geist der Zeit repräsentierenden Inhalt zu geben.

Nirgends entsprach den unbestimmten, aber zweifellos echten Gefühlen der Zeit ein für ihre Nöte empfängliches Künstlergeschlecht, das mit gleich geartetem Können den Wünschen Erfüllung zu geben vermocht hätte. In der Baukunst fehlte es völlig an ursprünglicher Gestaltungskraft, weil auch den Besten die starke Empfindung für die lebendigen Bedürfnisse der Zeit versagt war, die hier allein schöpferisch zu sein vermag. Was die Zeit auf allen anderen geistigen Gebieten auszeichnet: Entwicklung, Organisation, Fortschritt, gefördert durch einen bewußt auf das Wesentliche gerichteten Sachsinn, in der Architektur war nichts davon zu verspüren. Bei der ungeheuren Schnelligkeit, mit der die Aufträge in diesen Jahren an die Architekten herantraten und ausgeführt werden mußten — 1872 erteilte die Berliner Baupolizei 3800 Bauscheine gegen 1133 im Jahre 1908 bei einem Verhältnis der Einwohnerzahlen von rund 800000 zu zwei Millionen — mußte der ererbte Reichtum der Jahrhunderte verhängnisvoll werden, den die aufblühende historische Wissenschaft in Gemeinschaft mit einer hochentwickelten photographischen und reproduzierenden Technik in handliche Bände gefaßt zur Verfügung stellte. Er bot stets fertige Lösungen und gab ein Mittel, den Mangel an selbständiger Gestaltungskraft durch dekorativen Reichtum der Fassaden zu ersetzen. Damit begegnete der Architekt zwar den repräsentativen Wünschen seines Bauherrn, verdeckte aber zugleich die eigene Schwäche. Seine Phantasie, die nicht ausreichte, selbst Ornamente zu erfinden, aber nie verlegen war, wo es galt, die vergangener Stile anzubringen, war nichts als „Notbehelf". Das Ornament mußte herhalten, die ungeklärten und architektonisch nicht gelösten Punkte der Fassade zu verstecken. Das Ornament aber rächte sich für diesen frevelhaften Eingriff in das heilige Reich seiner Schönheit. Es läßt sich nicht mißbrauchen, um gesinnungsloser Willkür zu dienen; denn es ist nicht ein Produkt der Schwäche, sondern im Gegenteil ein „Ausdruck überschüssiger Formenkraft". Als man daher begann, es äußerlich anzuwenden und den Fassaden anzukleben, hörte es auf zu klingen. Seine klare einfache Schönheit war verschwunden und kam nicht zurück, selbst wenn eine Million dafür hätte ausgegeben werden können. Sobald die Bedeutung des Ornaments verkannt war, geriet es mit dem übrigen Baukörper in Widerspruch und blieb stumm bei allem Reichtum an gezeichneten Formen. Der Mangel an organischem Gefühl,

der den Ursprung dieses elementaren Fehlers nicht zu ergründen wußte, übertrug sich dann sehr schnell auf die architektonische Form überhaupt. Auch ihr Wesen blieb unbeachtet und ihr funktionelles Leben wurde mißverstanden. Damit verlor sich der Sinn für Verhältnisse, für Kontrastwirkungen von Flächen und Schmuckwerk, für den Klang der Proportionen, kurz für das Architektonische.

Wer sich einmal der fragwürdigen Aufgabe unterziehen wird, die Baugeschichte der Gründerjahre zu schreiben, um aus der großen Masse des völlig Wertlosen und Gleichgültigen die paar Einzelleistungen abzusondern, die es verdienen, der Vergangenheit entrissen zu werden, wird immer nur nach Dokumenten eines sicher geübten handwerklichen Könnens suchen dürfen. Die erzieherische Kraft des Handwerks vermochte, wo sie wirksam geblieben war, einzelnen wenigstens das Gefühl für den architektonischen Organismus zu erhalten, das sie schon bei der Wahl ihrer historischen Muster die Bauten streng architektonischen Gepräges bevorzugen hieß.*)

Es blühte während der Gründerjahre neben der wilden Bautätigkeit eines spekulationswütigen Unternehmertums, das durch Diebstahl kraftstrotzender und vollblütiger Barockornamente den Mangel an eigener Sinnlichkeit glaubte ersetzen zu können, im stillen eine zarte, mehr historisch gebildete, als unmittelbar empfundene Epigonenkunst, die, getragen von wenigen intelligenten und feinsinnigen Männern, sich nirgend zu führender Stellung durchzuringen vermocht hat. Die verlöschenden Funken Schinkelscher Tradition, die in den Werken der Hitzig und Strack, Lucae und Ende, Gropius und Ebe zuweilen noch aufflackerten, wurden durch das Vorbild von Gabriel von Seidls Haus zum Spaten in der Friedrichstraße (erbaut 1885) noch einmal zu einer letzten schwachen Glut entfacht. Es scheint nicht zufällig, daß gerade das Werk eines Münchner Architekten solchen Einfluß gewinnen konnte. Der Besitz einer in langsamer Entwicklung durch Jahrhunderte gefestigten Kultur, deren Geschichte das Stadtbild in architektonischen Dokumenten überall sichtbar werden läßt, bewahrte diese Stadt vor dem Schicksal, das Berlin in den Gründerjahren traf, und sicherte ihr die fortwirkende Kraft lebendiger Tradition, die fähig ist, den künstlerischen Formensinn wach zu halten und von Generation auf Generation zu vererben. Was die Fassade des Spatenbräuhauses auszeichnet, ist die handwerkliche Tüchtigkeit, mit der sie detailliert ist. Hier ist keine Form neu gebildet oder frei erfunden, aber überall beherrscht das Gefühl für das architektonische Gerüst die Fülle der Dekorationen. Die Gesimse haben Klang und die Masse der Fensterausschnitte sind mit künstlerischem Takt gegen die Mauerflächen abgewogen. Die Proportionen stimmen und darum wirkt der Bau echt trotz der gegen das Nürnberger Original veränderten Abmessungen. Der Eindruck, den er auf die Berliner Architekten machte, beruhte auf denselben Eigenschaften, die etwa Liebermann in Courbets Malerei bewunderte, als er die schöne Oberfläche suchte. Solche handwerklichen Qualitäten finden sich auch in den zahlreichen Bauten, die der feinsinnige und gebildete Hans Grisebach, einer der am meisten beschäftigten Architekten dieser Jahre, in der Friedrichstraße, Unter den Linden, in der Leipzigerstraße und im Tiergarten

*) In einem Aufsatz „Die Deutsche Baukunst um 1600“ („Kunst und Künstler“ VIII, 9) hat Eduard Grisebach auf diese Parallele hingewiesen.

(Kronprinzenzelt, Villa in der Lichtenstein-Allee) errichtet hat. In seinen Bauten gewannen die abgeleierten, vom Übereifer gewissenloser Kopisten zum Überdruß ausgebeuteten Formen der deutschen Renaissance noch einmal neues Leben. Sie bieten heute in den endlosen Reihen der Unternehmerfassaden, in denen ein groteskes Parvenutum ehrwürdige, durch Überlieferung geheiligte Architekturformen pietätlos



Warenhaus Wertheim, zweiter Lichthof. Detail

zur Befriedigung roher Instinkte mißbrauchte, die einzigen Punkte, auf denen der schweifende Blick ruhig verweilen und an klangvoller architektonischer Schönheit sich erfreuen kann. Was sie auszeichnet, ist weniger die Selbständigkeit der Erfindung bei der Gestaltung der von allen Seiten zudrängenden neuen Baugedanken, als vielmehr die gebildete, durch akademische Erziehung erworbene Ausdrucksweise, die mit

sicherem technischem Können Form- und Kompositionsgesetze von den Alten erborgt, um damit den neuen Zweck zu umkleiden. Vergleicht man diese Bauten aber mit den Architekturen, die Hitzig und Strack, Knoblauch und Stüler zwanzig Jahre vorher in Berlin geschaffen haben, so gibt man unbedenklich der puritanisch strengen Nüchternheit und sparsamen Ornamentik der Schinkelschule den Vorzug, weil sie in all ihrer dünnblütigen Reißbrettkorrektheit durchaus zu dem einfach bürgerlichen Charakter der Königstadt paßt. Die Bauten der siebziger und achtziger Jahre aber, soweit sie eine künstlerische Betrachtung überhaupt zulassen, bedeuten ganz im Gegensatz zum allgemeinen wirtschaftlichen Aufschwung der jungen Reichseinheit mehr ein Ende, als einen Anfang, mehr ein müdes, fast resigniertes Verzichten, als einen kraftvollen Ansatz zu neuer Blüte trotz allen Reichtums an dekorativem Aufwand. Der äußere Pomp kann über die innere Leere nicht hinwegtäuschen, weil er nicht mit zwingender Notwendigkeit aus lebendiger Überkraft entstanden, sondern in künstlich erzeugter Treibhaushitze gezüchtet ist, um den übertriebenen Wünschen der Besteller gerecht zu werden.

In dieser Anschauungswelt leben die frühesten Arbeiten des jungen Messel, und es ist kaum verwunderlich, daß die Erstlingswerke eines Künstlers, der mehr durch überzeugte Treue gegen Überlieferung und Lehre, als durch Schwungkraft und kühnen Schaffensdrang ausgezeichnet ist, in keinem Punkte fast über das Niveau gleichzeitiger Arbeiten emporragen. In Messels ersten selbständigen Projekten findet sich nirgends ein unerhört Neues, mit dem der titanische Schöpfungstrieb des jugendlichen Eroberers die ersten Werke zu erfüllen drängt. Er hatte, als er anfing, keineswegs schon soviel aus eigenem zu geben, daß er sich von der Mehrzahl seiner Berufsgenossen deutlich abhob. Er trat weder in Gegensatz zu den künstlerischen Anschauungen der älteren Generation, noch ließ er die mit ihm in die Entwicklung Eintretenden gleich an Selbständigkeit der Ideen und der Erfindung zurück. In der Komposition seiner Fassaden, in der Behandlung des Ornaments wie in seinem Verhältnis zu den Stilen der Vergangenheit huldigte er durchaus dem Geschmack der Zeit. „Ein junges Talent, das wirken und anerkannt sein will", sagte Goethe zu Eckermann, „und nicht groß genug ist, auf eigenem Wege zu gehen, muß sich dem Geschmack des Tages bequemen." Das war Messels Fall. Aber er hütete sich doch zugleich, „seine Vorgänger im Schrecklichen und Schauerlichen noch zu überbieten". Ein gesunder künstlerischer Instinkt bewahrte ihn vor dem falschen Pathos der allgemeinen Dekorationsseuche und bewog ihn, sich der Gruppe derer anzuschließen, die ihre Mäßigung der Wirksamkeit einer handwerklichen Überlieferung verdankten. „In dem Jagen nach äußeren Effektmitteln", fährt Goethe warnend fort, „wird jedes tiefere Studium und jedes stufenweise gründliche Entwickeln des Talentes und Menschen von innen heraus ganz außer acht gelassen. Das ist aber der größte Schaden, der dem Talent begegnen kann."

Der junge Messel, der als ein nachdenklicher und versonnener Mensch geschildert wird, begriff den tiefen Ernst solcher Mahnworte. In seiner ersten selbständigen Arbeit, der vom Berliner Architektenverein ausgeschriebenen „Schinkelkonkurrenz um ein Idealprojekt für einen Ausstellungspalast mit anschließenden Hallenbauten für eine Weltausstellung, gedacht auf dem Tempelhofer Feld bei Berlin", zeigte er, daß er der herrschenden



Warenhaus Wertheim, zweiter Lichthof. Detail der Haupttreppe



Warenhaus Wertheim, zweiter Lichthof. Detail

Mode nicht mehr zu dienen willens war, als mit Rücksicht auf das Preisgericht eben ratsam sein konnte. Er gab eine großgegliederte, axial entwickelte Grundrißanlage, deren Hauptteile in der architektonischen Ausbildung prägnant herausgehoben sind. Hinter einer niedrigen Giebelvorhalle mit schlanken, graziös gebildeten Säulen erhebt sich die hohe, glasüberdachte Ausstellungshalle und aus der organisch geteilten Masse des Gebäudekomplexes steigt die wirkungsvolle Silhouette der klar aufgebauten Kuppel empor. Das sichere architektonische Gefühl, das durch Maß in den Schmuckformen und Einheit der Gruppierung den Eindruck der Außenarchitektur zum Monumentalen zu steigern weiß, erreicht auch bei der reicheren formalen Durchbildung des Innern schöne Resultate. Zwischen flachen Pilastern spannen sich Bogen und Arkadenöffnungen der Logen oder klar geteilte Wandflächen und aus mächtigen Vierungspfeilern wächst organisch die Kuppelwölbung heraus. In der gegen Ende der achtziger Jahre ausgeschriebenen Konkurrenz für die Bebauung der neu angelegten Kaiser Wilhelmstraße, bei der es sich um den Entwurf von Geschäftshäusern handelte, deren Fronten, zu beiden Seiten des Straßeneingangs, vom Lustgarten her städtebauliche Blickpunkte bieten sollten, gelangte das Projekt Messels, das wegen der Ähnlichkeit des Bauprogramms wichtig ist als Vorläufer des Wertheimhauses, nur in die engere Wahl. Der Entwurf dagegen, der die ungeteilten Stimmen der Preisrichter erhielt und später auch ausgeführt wurde, charakterisiert in seinem völligen Mangel an Verständnis für die modernen Baubedürfnisse die Durchschnittsarchitektur der Zeit.

Was in diesen Projekten bei Messel noch tastendes Gefühl ist, wird in den nächsten zehn Jahren an mannigfachen Aufgaben der Praxis erprobt und bewußt zu sicherem, unverlierbarem Besitz entwickelt. Erst zaghaft, dann immer strenger und kritischer wird die Zierlust gebändigt und in Rahmen und Füllung gebannt. Gelegenheit zur Selbsterziehung boten die zahlreichen Aufträge genug. Der Bau einer Gruppe von Geschäftshäusern, die Ende der achtziger Jahre auf dem Grunde der alten Münze am Werderschen Markt entstanden, zwang zu entschiedener Sachlichkeit. Hier, bei dem ein Jahrzehnt später erbauten schmalen Bureauhaus am Dönhoffplatz, wo das Giebelmotiv eines alten Brüsseler Hauses benutzt ist, und beim ersten Wertheimhaus in der Oranienstraße ließ die unzulängliche Wirkung bereits die Bedeutung des Problems unklar ahnen. Die Erfahrung wies schnell die Grenzen, die bei modernen Bauaufgaben der Verwendung alter Formen gesteckt waren, selbst wenn sie, wie hier, mit straffer Disziplin geübt wurden. An anderer Stelle, bei den Neubauten für die Volks-, Kaffee- und Speisehallen in der Neuen Schönhauserstraße und Chausseestraße (erbaut Anfang der neunziger Jahre), werden die Anregungen des Seidlschen Spatenhauses genutzt. Bei der im Auftrage des Staates entworfenen Innenarchitektur für den Ministersaal des Abgeordnetenhauses, mehr noch bei der dekorativen Ausgestaltung des Thronsaales für den Palazzo Caffarelli im Hause der deutschen Botschaft in Rom, werden dem zum Prunkvollen und Lauten neigenden Zeitgeschmack breite Zugeständnisse gemacht, und erst ein Vergleich dieser Arbeiten mit anderen gleichzeitig entstandenen Innenräumen, etwa dem 1888 von Schwechten erbauten Saal der Philharmonie, läßt erkennen, wie sehr auch hier schon ein reifer und vornehmer Geschmack waltet. Die in reichen Renaissanceformen durchgebildeten Innenräume zeigen in der Paneelaufteilung und Wandvertäfelung eine bewußte Betonung des Architektonischen und eine disziplinierte, den Organismus klärende Behandlung des Ornamentalen.


Warenhaus Wertheim, Teppichsaal. Detail

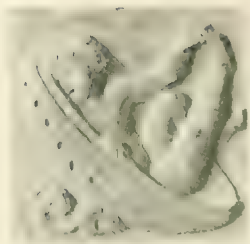
Indessen symptomatische Bedeutung für die Frühzeit Messels gewinnt erst seine Stellung zum modernen großstädtischen Wohnungsproblem, das nach allen Seiten praktisch zu erfahren zahlreiche Aufträge Veranlassung gaben. Hier zeigen sich deutlich die engen Grenzen, die der Gestaltungskraft des jungen Architekten gesteckt waren. Er scheiterte, wo der neue Sinn der Aufgabe kategorisch eine selbständige

Lösung forderte, und war nur da vom vollen Erfolg begleitet, wo eine geschickte Anwendung akademisch-historischer Schulweisheit oder eine glückliche Wahl geeigneter Vorbilder sichere Resultate gewährleisten konnten. So entstehen in Anlehnung an vollendete englische Muster sehr kultivierte Landhausbauten in Darmstadt (Villa Bock), im Grunewald (Landhäuser Springer, Wertheim und Harden) und an anderen Stellen. Es gelingen ein paar vornehm-repräsentative vorstädtische Villen im Tiergarten, die Villa Meyerheim, deren Front das erste reife Resultat jener Versuche darstellt, vom Zeichenbrett loszukommen und das Dessinateurhafte zugunsten der plastisch erlebten, gefühlten Form zu überwinden; und die Villa Weisbach, seit langer Zeit der erste Bau in Berlin, wo der Putz der Fassade wieder technisch materialgerecht behandelt ist und sämtliche Ornamente am Bau vom Bildhauer frei angetragen sind. Nicht auf gleicher Höhe stehen die Nachbar an Nachbar erbauten kleineren Miethäuser im Hansaviertel (Lessingstraße 30, 31, 33 und 34), wo durch lockere Gruppierung der Fassadenmotive eine malerische Wirkung angestrebt ist. Bei weitem glücklicher bewährte sich für das Miethaus ein strengeres Kompositionsprinzip, wie es der Architekt für die Fassade eines großen Etagenhauses in der Kurfürstenstraße (Nr. 126, erbaut 1893) wählte. Die Zahl der Motive, die sich infolge ständig wechselnder Wesensart gegenseitig zu gefährden drohten, ist hier, sehr zugunsten des Gesamteindrucks, beschränkt und der Spieltrieb auf den Hof verwiesen, wo er sich an der Front eines Ateliergebäudes genüge tut. Ganz dem Geiste verwandt, in dem Grisebach deutsche Renaissanceformen zu edler Wirkung zu bringen wußte, ist die Fassade der Miethausgruppe am Kurfürstendamm (Nr. 23—25), die klar aus dem Grundrißtypus entwickelt ist, wie er sich folgerichtig aus den Postulaten der neuen baupolizeilichen Bestimmungen für das Miethaus ergeben mußte. Das technisch-handwerkliche Können zeigt sich an diesen Fronten in der kraftvollen, saftigen Detaillierung bereits auf bewunderungswürdiger Höhe.

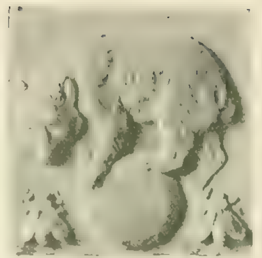
Daß das großstädtische Miethaus mehr ein wirtschaftliches, als ein künstlerisches Problem darstellt, erfuhr der Architekt dann in seinem Amte als Baumeister des Berliner Bau- und Sparvereins. In den Grundrissen, die er für die Neubauten dieser Gesellschaft ausarbeitete, erscheint er ganz als Anwalt sozialer Ideen, bereit, da die letzten Konsequenzen zu ziehen, wo kurzsichtige Maßnahmen kommunaler Verwaltungsbehörden zu falschen Kompromissen drängten. Die Aufgabe, deren Lösung bei gesunden wirtschaftlichen Verhältnissen nichts ist als eine Selbstverständlichkeit, mußte da zum Problem werden, wo eine falsche Bodenpolitik mit innerer Notwendigkeit eine Reihe von Folgeerscheinungen zeitigte, die die natürliche Entwicklung aufhoben. Für die Kleinwohnung, die die vom überwiegenden Teil der Großstadtbevölkerung geforderte Wohnungsform darstellt, galt es einen Typus zu finden, dessen Grundriß hygienische Postulate zu erfüllen hat und dessen äußere Form die stumpf gewordenen Sinne wieder zu erfreuen vermag, ohne daß bei alledem berechtigte wirtschaftliche Interessen des Bodenbesitzers geschädigt wurden. Messel fand für das großstädtische Arbeiterwohnhaus eine Grundrißform, wie sie im Prinzip, nur konsequenter durchgeführt, heute auch für das großstädtische Etagenwohnhaus gefordert wird: Zusammenfassung aller Parzellen eines Blocks, einheitliche Randbebauung, große gemeinsame Hofflächen. Er hat seine Vorschläge für „Normalmiethäuser mit kleinen Wohnungen"



Warenhaus Wertheim, zweiter Lichthof. Detail



in einer kleinen Schrift*) niedergelegt, der ausführliche Rentabilitätsberechnungen, Pläne und Grundrißzeichnungen beigefügt sind, und sie in seinem Amte wiederholt auch in der Praxis erprobt. Nach diesem Grundrißprinzip sind die Arbeiterhäuser in der Proskauerstraße, in der Sickingerstraße und in der Ulmenallee in Westend errichtet.



Es ist charakteristisch, daß der Künstler Messel für die Außenarchitektur dieser Bauten nicht die gleichen Konsequenzen zu ziehen wagte, denen der Volkswirtschaftler bei der Grundrißgestaltung sicher und rücksichtslos gefolgt war. Daß Messel bei der architektonischen Ausbildung der Arbeiterhäuser völlig entgleiste, liegt nicht an der formalen Durchbildung der Fronten. Die Zeichnung der Profile zeigt die gleiche Sorgfalt wie bisher, die Rechnung der Proportionen stimmt nicht weniger, aber es klafft ein Zwiespalt zwischen innen und außen. Messel konnte sich nicht entschließen, das neue Grundrißprinzip logisch auch nach außen zu entwickeln. Was dort ein zusammenhängender Block, eine Einheit war, wurde nach außen wieder aufgelöst in eine Vielheit von Einzelmotiven. Statt den Anregungen des Grundrisses zu folgen, glaubte er, die Idee kaschieren zu müssen. Es wurde ihm schwer, zuzugeben, daß es sich um ein Massenquartier, um eine Art von Kaserne handelte, deren Fassade, wenn ganz nach dem Vorbilde des Grundrisses als Einheit aufgefaßt, viel stärkerer Wirkung fähig sein konnte, als die malerische und lockere Aneinanderreihung innerlich nicht zusammenhängender Motive. Noch wagte er nicht, sich ehrlich zu dem Prinzip der Sachlichkeit zu bekennen, dem er später beim Lettehaus folgte und dem er die schöne Hoffront dieses Hauses verdankt. Er unterschätzte damals noch den monumentalen Eindruck, den der gleiche Rhythmus klardisponierter Fensterachsen zu geben vermag, und zeichnete eine Reihe liebevoll durchgearbeiteter Einzelfassaden mit hübschen und sinnvollen Details, mit malerisch gruppierten Erkern, Loggien und Balkonen, mit Treppentürmen und großen und kleinen Giebeln. Nicht darin liegt der Fehler, daß so viel Liebe, Sorgfalt und künstlerische Herzensbildung aufgeboten wurde, um auch aus einem Massenquartier ein menschenwürdiges, Heimatsgefühle erweckendes Domizil zu machen, sondern darin, daß durch falsche Behandlung des Themas versucht wurde, das Problem zu umgehen und die Tatsache zu verschleiern, daß es sich um ein Kompromiß handle. Das ästhetische und moralische Gefühl strebten sich feindlich entgegen, aber der Architekt wagte nicht, dem Rat Schillers zu folgen, der für solche Fälle empfiehlt, bei der Vernunft Hilfe zu suchen. Auch früher, beim Werderhaus und beim ersten Wertheimhause in der Oranienstraße, war er der Notwendigkeit noch aus dem Wege gegangen. Weil die Kraft versagte, der Idee den durch sie bestimmten architektonischen Ausdruck zu finden, wird sie im Gefühl der eigenen Schwäche



Haus Wertheim
Drei Schmuckstücke von Bildhauer Westphal

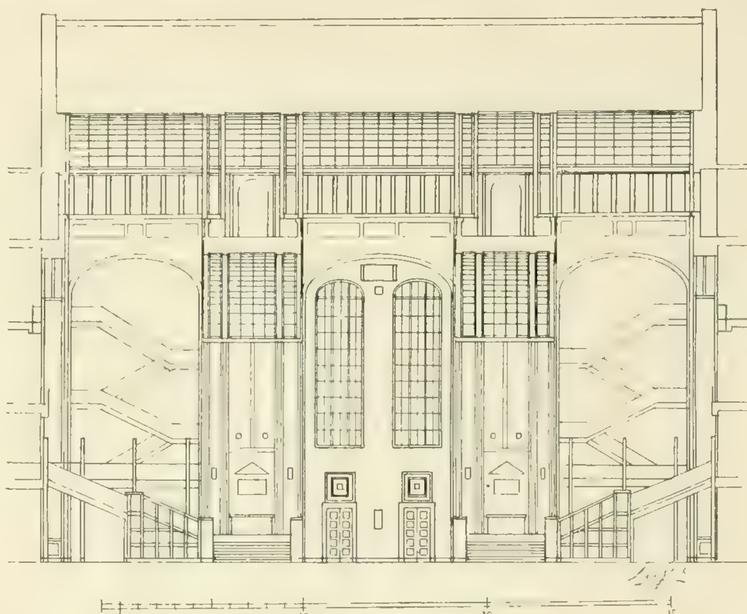
*) Val Weisbach, Normal-Mietshäuser mit kleinen Wohnungen. Ein Beispiel-Projekt für Berlin. Technisch bearb. von A. Messel. Berlin 1893. Vgl. auch H. Albrecht, Das Arbeiterwohnhaus. Gesammelte Pläne von Arbeiterwohnhäusern etc. Mit Entwürfen von A. Messel. Berlin 1896.



Warenhaus Wertheim, Front in der Voßstraße

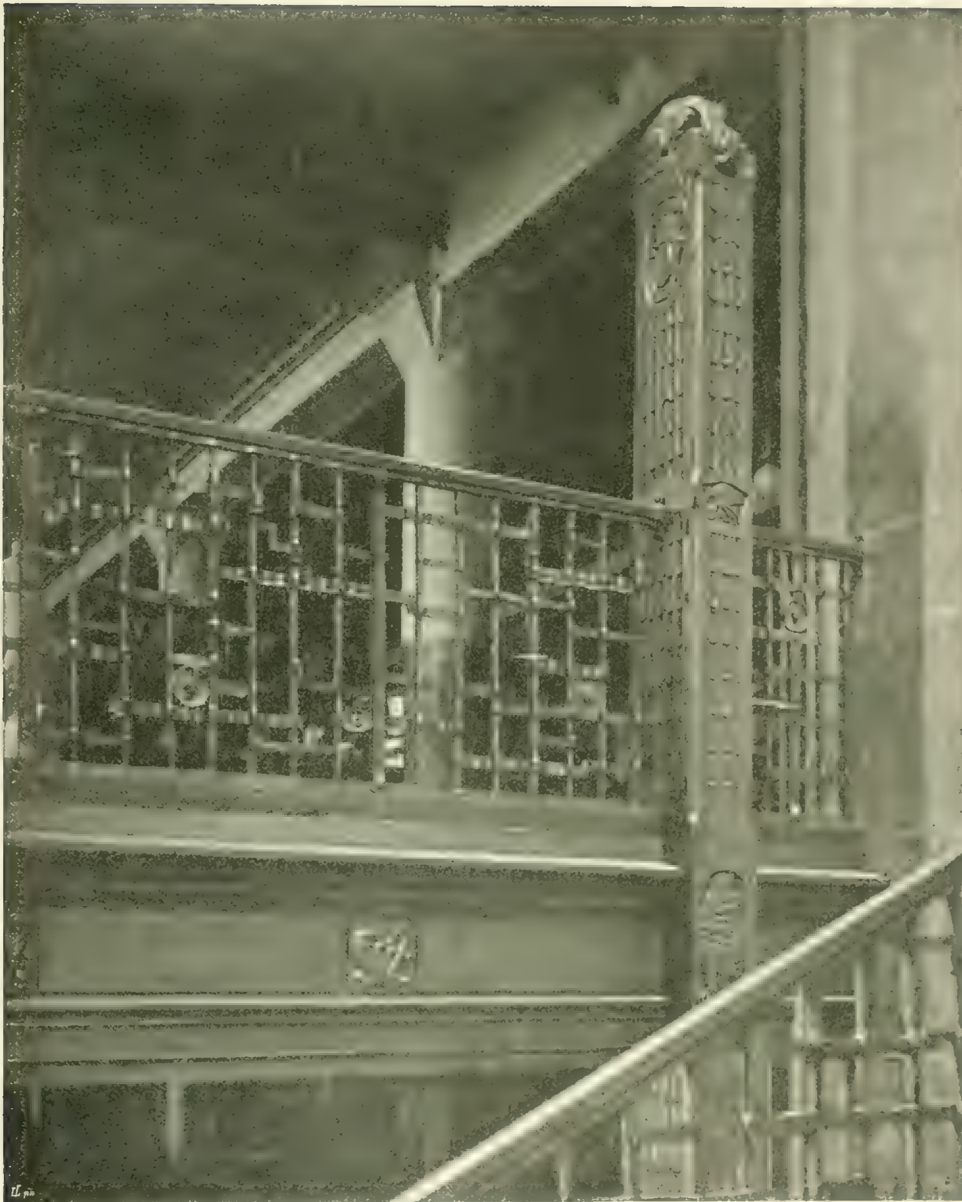
mit fertigen, erborgten Formen umkleidet, die dem Inhalt widersprechen. Eine Idealkonstruktion muß herhalten, weil das Bedürfnis nicht klar empfunden und die eindringliche Stimme der Notwendigkeit überhört wurde.

In der Architektur aber muß solche Romantik, schneller wie in jeder anderen Kunst, das völlige Erlahmen des lebendigen Formgefühls zur Folge haben. Denn sie genießt nur selten das schöne Vorrecht, von den nächsten Zwecken profaner Notdurft ganz befreit zu sein. In den meisten Fällen ist sie dem Nützlichen gar zu sehr verhaftet. Weil sie aber der höchsten Freiheit ermangelt und fast stets unter der Dienstbarkeit eines besonderen Zweckes steht, so ist sie auch ein Produkt des Zeitgeistes und seinem Einfluß nicht ohne Grund unterworfen. Nur die Monumentalarchitektur scheint von diesem Zwang der Nützlichkeit befreit, sie allein darf zeitlos genannt werden. Sie ist ganz abstrakte Form, in der menschliche Werte von ewiger Gültigkeit symbolisiert sind. Wenn die monumentale Kunst, wie behauptet worden ist, die Aufgabe hat, dem Bewußtsein einen idealen Lebenszweck vorzuhalten, dem die veränderten Gewohnheiten ganzer Zeitalter sich unterordnen sollen, so wird andererseits die Profanbaukunst gerade die den veränderlichen Gewohnheiten entsprechenden Zwecke zu symbolisieren haben.*) Darum muß der Architekt, dessen Beruf es ist, diesen Gewohnheiten einen räumlichen Ausdruck zu finden, und der entscheidend immer determiniert wird durch die Abhängigkeit vom profanen und wirtschaftlichen Bedürfnis, sich ganz dem Willen der Zeit hingeben und gehorsam den Forderungen der Notwendigkeit sich unterordnen.


Warenhaus Wertheim, zweiter Lichthof. Längsschnitt

Messels erste Bauten aus der Zeit von 1886—96 stecken tief noch in dieser Romantik. Daß sie mehr aus einem historisch geschulten Können, als aus dem vom sozialen Bedürfnis geleiteten Willen entstanden sind, beweist nichts mehr, als die Tatsache, daß sie über den Kreis von Fachleuten hinaus kaum bekannt geworden sind. Das feingebildete Künstlertum, das sich immerhin darin offenbaren mochte, war für die Menge, die in der Architektur fast stets nur eine Wissenschaft vermutet, zu fachlich-akademisch; es traf in ihr kaum verwandte Instinkte und konnte darum auch nicht populär werden. Was diese Bauten wertvoll macht, ist die handwerkliche

*) Vgl. Schinkels Zweiteilung der Baukunst: „Es sind zwei Teile genau zu unterscheiden, derjenige, welcher für das praktische Bedürfnis arbeiten und der, der unmittelbar nur die reine Idee aussprechen soll. Der erste Teil steigert sich langsam durch Jahrtausende zum Ideal, der zweite hat dasselbe unmittelbar ganz vor Augen."



Warenhaus Wertheim, zweiter Lichthof. Detail

Reife, die sich in kultivierten Einzelheiten offenbart und die niemals ohne Reiz für das Auge ist. Sie enthalten nichts, was die moderne Architektur vorwärtsbringen konnte, und sind darum für die Entwicklungsgeschichte ohne Bedeutung. Wer in der Berliner Baukunst der achtziger Jahre den Anfängen einer neuen Entwicklung nachspürt, darf sie in der Epigonenkunst der Grisebach und Messel nicht suchen. Er wird sie nur da finden, wo ein instinktives Bewußtsein den Architekten zum Gehorsam gegen den Zeitwillen trieb. Die ersten Regungen zeigen sich da, wo der Architekt, ohne romantische Prätension und ohne nach fertigen Resultaten zu streben, der Notwendigkeit mutig ins Auge sieht und bemüht ist, den Sinn der neuen Aufgabe auf eine knappe, präzise Formel zu bringen. Auf diesem Wege nur konnte die

Erlösung vom Zwang der toten Stilarchitektur gesucht werden. Langsam erst fand sich der Mut, die neuen Gedanken, die unaufhaltsam zur Gestaltung drängten, frei und kühn auch zu bekennen. Es mag mit der Entwicklung der Bahnhofsfront exemplifiziert werden, da Berlin zufällig geeignete Beispiele bietet. Es ist für den modernen Betrachter fast rührend zu sehen, wie der Architekt des 1845—47 errichteten Hamburger Bahnhofs sich abmühte, die großen, für den Personenverkehr erforderlichen Tore der Haupteingangshalle durch Säulen und Pfeilereinstellungen zu verkleinern, um den ungewohnten Maßstab der als gewaltsam empfundenen weiten Öffnungen mit der zart und beinahe schwächlich, aber höchst vornehm gezeichneten Palastarchitektur der Front in Einklang zu bringen. Auch die Architekten des Potsdamer Bahnhofs (1872 erbaut von Doebner und Sillich) wagten noch nicht, den Anregungen der eisernen Dachkonstruktion über der Einfahrtshalle zu folgen. Sie schoben eine italienische Palastfassade vor, die weder in der Form den neuen Gedanken, noch in den Proportionen die neuen Maße erkennen läßt. Erst bei dem 1878 von Schwechten erbauten Anhalter Bahnhof ist die Zeichnung der Front ganz konsequent aus den Umrißlinien der äußeren Hallenkonstruktion entwickelt. Die obere Abschlußlinie der edlen, fast schmucklosen Backsteinfassade folgt in flacher Kurve dem Gelenkbogen des Eisenbinders und symbolisiert mit ihren vom Scheitelpunkt zum Kämpfer zunehmenden Flächenmaßen den Verlauf der statischen Kräfte. Alfred Gotthold Meyer vergleicht in seinem Werk über die Geschichte und Ästhetik der Eisenbauten diese säulenlose Backsteinfront mit der Fassade des Lehrter Bahnhofs und konstatiert den Fortschritt von einem frontalen Vorbau eines Baukörpers zu organischem Ausbau, der nicht mehr Maske ist, sondern charaktervolles Haupt.

In diesem Bauwerk zeigt sich klar eine neue, ganz naturalistisch geartete Architekturauffassung, die trotz der Verwendung überlieferter Einzelformen und alter Details zu selbständigen Resultaten gelangte, weil sie sich dem Zwang der neuen Maße willig unterwarf, sich mutig zur Sache bekannte und sie ohne falschen Vorwand künstlerisch zu bewältigen suchte. Diese Gesinnung dokumentiert sich noch in einem anderen Frühwerk Schwechtens, wenn auch nicht mit gleicher Intensität und stark beeinträchtigt durch das üppig wuchernde barocke Detail. In dem 1886 errichteten Industriegebäude in der Beuthstraße, einem Geschäftshaus, ist das Programm des neuen Bautypus, durch Verringerung der Mauerfläche möglichst große und breite Lichtöffnungen zu erhalten, folgerichtig bereits zum Pfeilerschema entwickelt. Der Naturalismus liegt im Gerüst dieses Baues, dessen vertikale Dominante unmittelbar aus der Grundrißzeichnung gewonnen wurde, nicht im Detail, das zum Teil ohne Erfindung, zum Teil hilflos erscheint, weil es die fortschrittliche Idee wieder verschleiert. So sind die Pfeiler noch aus Doppelpilastern gebildet, die durch zwei Geschosse reichen, auf doppelten Sockeln stehen und immer wieder den Lockungen der akademischen Renaissancekonvention nachgeben, indem sie durch ihre Gliederung der altgewohnten Horizontalen nochmals zur Herrschaft verhelfen. Trotzdem kann dieses Haus vielleicht mit gleichem Rechte als Ahnherr der modernen Warenhausfassade gelten, wie Schäfers vielgerühmter Equitablebau in der Friedrichstraße. In der künstlerischen Wertung, in der Schönheit des Details und in der sicher geübten Kunst sauberer Profilierung

stehen diese Bauten hinter manchem Werk der achtziger Jahre zurück, aber ihre Selbständigkeit verhieß einen hoffnungsvolleren Anfang, als jene gewandte Epigonenkunst, die außerhalb des Kontaktes mit dem Leben in Manierismus zu ersticken drohte, vor dessen Gefahren Schinkel einmal gewarnt hat: „Wo man sieht, daß es dem Meister zu leicht geworden, daß er nichts Neues erstrebt hat, sondern sich auf seine Fertigkeit und angeübte Kunst verließ, und wo es ihm unbewußt doch gelungen ist, seine bekannte Formenschönheit auszukramen, da fängt schon das Langweilige seiner Gattung an.“



Wohnhaus Simon, Matthäikirchstraße

Der Schöpfer des Anhalter Bahnhofs und des Industriegebäudes in der Beuthstraße, dessen späterer, akademisch trockener Formalismus solche Pionierarbeit auf Neuland nicht vermuten läßt, konnte damals mit größerem Recht von sich behaupten, „auf eigenen Füßen“ zu stehen, als der junge Messel, der dieses stolze und selbstbewußte Wort zum Motto seiner Schinkelarbeit gewählt hatte. Von der Selbständigkeit dieser Leistungen war in dem Akademiker der neunziger Jahre noch nichts zu spüren. Er hatte in ruhiger Arbeit seine angeborenen Gaben zu schöner Reife entwickelt und brachte Werke hervor, die mehr durch ihre Qualität, als durch ihre Gesinnung ausgezeichnet waren. Messel war im Besitz aller Ausdrucksmittel, die sein ursprüngliches

Talent aus der akademischen Erziehung gewinnen konnte, als ihm die Firma Wertheim den Bau ihres neuen Geschäftshauses in der Leipzigerstraße übertrug. Es gab einen Weg, diesen Besitz um ungeahnte Möglichkeiten zu vermehren und aus den Fesseln der Konvention zur vollen Freiheit der Gestaltungskraft zu gelangen. Es war nur nötig, einmal ganz auf jedes Beiwerk zu verzichten und sich völlig aller vorgeklebten Gesimse, Pfeiler, Säulen und Halbsäulen zu enthalten, um so das struktive Gerüst in der reinen, von keiner falschen Ornamentik schon korrumpierten Rohform zu gewinnen. Daß Messel den Mut fand, diesen Weg zu gehen und sich ganz auf den Boden der Wirklichkeit zu stellen, ist um so höher anzuschlagen, weil er damit die Grenzen seines Temperamentes überspringen und sich gleichsam selbst erst überwinden mußte. Als er ihn aber einmal, instinktiv oder bewußt, erkannt hatte, ging er konsequenter und zugleich rücksichtsloser zu Werke, als seine Vorgänger und gelangte darum zu höheren Resultaten. Er nutzte, kraft seines künstlerischen Intellekts, die Gunst des Auftrags, um daraus die entscheidende Tat seines Lebens zu machen. Das erhebt ihn weit über die Architekten jener entwicklungsgeschichtlich bedeutenden Einzelleistungen: der Wertheimbau wurde ihm zum Schicksal, die Schule des Naturalismus erst führte ihn zur Freiheit der Form.



Haus Simon, Victoriastraße

2. DIE SCHULE DES NATURALISMUS

Als Goethe 1786 in Venedig war, schrieb er ins Tagebuch der italienischen Reise: „Auf dieser Reise hoff ich will ich mein Gemüth über die schönen Künste beruhigen, ihr heilig Bild mir recht in die Seele prägen und zum stillen Genuß bewahren. Dann aber mich zu den Handwerckern wenden, und wenn ich zurückkomme, Chymie und Mechanik studiren. Denn die Zeit des Schönen ist vorüber, nur die Noth und das strenge Bedürfniß erfordern unsre Tage.“ Dieses denkwürdige literarische Dokument, in dem mit prophetischem Ahnen die geistigen Tendenzen des neunzehnten Jahrhunderts vorausgesagt sind, wurde geprägt auf dem durch Tradition geheiligten Boden Italiens, im Anblick einer klassischen Kunst, deren innerstes Wesen dem Reisenden sich offenbarte als seltenes Produkt einer hochgearteten Kultur, hervorgebracht aus der schönen Harmonie eines großgesinnten Wollens und gleichbedeutenden Könnens. Goethe war es in der Kraft seines höheren Menschentums gelungen, diese große Synthese von Leben und Wollen, die er in der Kultur der italienischen Renaissance verkörpert fand, für seine Person noch einmal zu vollziehen und aus dieser reinen Quelle für sein Werk die Möglichkeit der Klassizität zu gewinnen. Was er für sich unmittelbar noch aus dem realen Leben zu entwickeln vermochte, suchte die folgende Generation vergeblich abseits vom Leben, in einer mystischen Vergangenheit oder dunklen Zukunft. Nach dem Wort Goethes glaubten die Romantiker, nach dem Reich des Schönen in der Gegenwart umsonst zu forschen, wo ihm die Herrschaft des Bedürfnisses Krone und Thron geraubt hatte. Aber sie diskreditierten die Autorität des Satzes, indem sie ihm einen falschen Sinn unterlegten. Was Goethe meinte, konnte immer nur heißen, daß Zeiten werdender Kultur die Schönheit der Kunst nicht gleich zu reifer Frucht zu bringen vermögen und kommender Strahlenglanz erst im Werdenden, im frischen Umlauf der jungen Säfte vorgeahnt werden kann; daß nicht Vollkommenheit, nicht Schlußbildungen gefordert, sondern überall nur Keime und Blüten erwartet werden dürfen.

Erst den Modernen war es vorbehalten, zu solcher Erkenntnis zu gelangen. Sie ahnten die Schönheit des Werdenden und entschlossen sich, das nur sehr bedingt tragisch zu nennende Schicksal der Zeit zu ihrem eigenen zu machen. In überzeugtem Glauben an eine aus sich selbst getriebene Entwicklung der Kunst unterwarfen sie sich der ungeheuren wollenden Lebenskraft, die sie ringsum erblühen und erstarken sahen, um von ihr das neue Gesetz der Gestaltung zu empfangen. Sie kehrten sich bewußt von aller Synthese ab, um sich ganz mit den neugewonnenen Werten zu erfüllen und sie in eigene, wenn auch noch unvollkommene Formen zu bringen. Sie ergaben sich freudig der Herrschaft der Notwendigkeit, um für ihre ernste Arbeit bestimmte Richtlinien zu finden. So fühlen sie sich wahrhaft lebendig nur da, wo sie ein Neues schaffen und den Drang und die Ahnung in sich tragen „zu und von etwas Schönem, das dargestellt werden muß“.

In Zeiten des Übergangs gewinnen die Künstler den stärksten und nachhaltigsten Einfluß, die sich selbst zu Anwälten der neuen Ideen und ihre Kunst zum Träger ihrer Tendenzen machen. Alle sich verjüngende und werdende Kunst ist in ihren besten Werken mehr oder weniger auch Tendenzkunst. Es spricht daraus neben den rein gefühlsmäßig und technisch erzeugten Werten das edle Pathos, mit dem das radikale Bekenntnis zum neuen Sinn der Zeit klärend und werbend vorgetragen wird. Und wo dieses Bekenntnis aus tiefinnerer Überzeugung quillt, da ist es fast immer stärkerer und eindringlicherer Wirkungen fähig, als selbst die formale Vollendung der Reife. Es trifft diese Kunst unser Innerstes, weil sie abseits von traumseliger Romantik und feiger Weltflucht den Mut hat, das Leben zu bejahen und es in tiefer Ehrfurcht vor all seinen erhabenen Rätseln für gut und lebenswert zu halten.



Haus Simon, Victoriastraße. Treppenhaus

In diesem stolzen Bekenntnis zum Wollen der Zeit liegt die ernste Bedeutung der naturalistischen Bewegung, die mit dem Ende der achtziger Jahre überall in den Künsten einsetzte. Es war die Sehnsucht nach einem neuen Ziel, das die Malerei trieb, dem vom Holland des 17. Jahrhunderts gegebenen Beispiel zu folgen und sich durch die intime Naturbetrachtung dem neutralen Stoff hinzugeben. Was die Maler wollten, war nichts anderes, als eine Kunst, die das Land als zeitgemäß begriff und diese Zeit darzustellen wußte. Die gleiche Sehnsucht hieß die Dichter in der sozialistischen Bewegung ihrem Schaffensdrang ein Ziel und einen Willen suchen. Das naturalistische Drama löste die Schicksalstragödie ab, die, wie es schien, dem neuen Geist der Zeit nicht länger mehr als vollkommener Ausdruck des Kampfes sittlicher Gewalten dienen konnte. Und es war wiederum nichts anderes, als dieses Streben nach einer wirklichen Vereinigung von Kunst und Leben, was einen Maler wie van de Velde trieb, nach einer zeitgemäßen Ornamentik zu forschen, die ihre Schönheit allein aus der Harmonie der Konstruktionen und aus der sachlichen Behandlung des Materials schöpfte. Er ist in seiner Art einer der genialsten Tendenzkünstler, die je gelebt haben, und seine Verdienste um die Entwicklung der modernen Architektur sind schwerlich zu überschätzen, auch wenn jedes seiner Werke problematisch bleiben würde. An seinen Namen knüpft sich eine tiefgründige Reform der gewerblichen Künste, die nachhaltig auch auf die Architektur zurückgewirkt hat. Es ist charakteristisch für die Zeit, daß auch er vom sozialen Problem seinen Ausgangspunkt nahm und die Erkenntnis von der Bedeutung der sozialen Frage für die Kunst zum entscheidenden Wendepunkt seines Lebens wurde.



Haus Simon, Victoriastraße. Herrenzimmer


Haus Simon, Victoriastraße. Gartenseite

Er hat selbst erzählt, wie er aus einer fast zwei Jahre andauernden Lethargie der Kräfte zu neuem Leben erwachte, das sich nicht mehr wie das alte in einen engen Kreis wollte bannen lassen; wie er sich dann vornahm, durch sein Werk auf eine größere Anzahl von Menschen Einfluß zu erlangen, weil er sich überzeugt hatte, daß ein Mensch um so mehr gelte, auf je mehr Menschen er wirke. So wurde aus dem Maler ein Kunstgewerbler und aus dem Kunstgewerbler ein Architekt, dessen Sinn darauf gerichtet war, die Schönheit auch in das materielle Leben der Alltäglichkeit zu tragen. Seine Theorie gipfelt in der felsenfesten Überzeugung, daß dem Reich des Schönen allemal nur da eine neue Provinz gewonnen werden kann, wo seine Diener, die Künstler, allein von der Herrschaft des Bedürfnisses ihre Gesetze empfangen. Von van de Velde und einer Reihe anderer Autodidakten, die von der Malerei kamen und auf dem Umweg über das Kunstgewerbe zur Baukunst gelangten, sind die eigentlich entscheidenden Anregungen der modernen Architektur ausgegangen, wenn auch meist nur in theoretischer Form. Ihre Arbeit gewann auf irgendeinem Wege auch auf die akademisch erzogenen Architekten Einfluß, die darin etwas Lebendiges, der Zeit unmittelbar Gehöriges erkannten, und wenn es nur das impulsive Gefühl für die soziale Frage war, das sie da vergeblich suchten, wo man nach einem seit Jahren unveränderten System Baukunst zu lehren bemüht ist. Das Gesetz der rationellen Konstruktion und die Ideen von Zweckmäßigkeit und Materialästhetik, denen jene in ihrem Streben nach der neuen Einzelform folgten, wirkte bei dem der Praxis dienenden Baumeister auf einen anderen Punkt der gestaltenden Arbeit zurück. Vor die Notwendigkeit gestellt, eine Raumeinheit zu schaffen, kann ihm das Detail nicht zur Hauptsache werden. Er kann nicht damit beginnen, Ornamente zu erfinden, die ihre Daseinsberechtigung allein aus dem Nutz- und Konstruktionszweck ableiten lassen, sondern muß seine Tätigkeit, ehe noch an Schmuck und Einzelform zu denken ist, auf die Erfindung eines zweckmäßigen



Haus Simon, Victoriastraße. Speisezimmer





Blumentisch — Haus Simon, Victoriastraße — Kamin

Grundrisses und eines Fassadensystems richten, das, im einzelnen zwar mit Hilfe überlieferter Formen gebildet, doch logisch aus dem neuen Grundrißgedanken entwickelt ist.

Das Wertheimhaus ist das früheste Beispiel, wo ein Akademiker sich praktisch mit den Tendenzen der Zweckkünstler auseinandergesetzt hat. Genau wie die Reformer des Ornamentes ist Messel hier dem Prinzip gefolgt, naturalistisch zu gestalten, die Gliederungen und Gerippe bloßzulegen und ganz vom Zweck, vom Material und von der Konstruktion auszugehen. Es gehörte die elementare Wucht dieses Auftrages dazu, um den Akademiker zu solcher Erkenntnis zu bringen. Der in der historischen Überlieferung Erzogene hatte bisher noch unter dem unentrinnbaren Zwang der Synthese gestanden. Er verehrte in der Kunst den energischen Willen zur Totalität, der sich in ihr ihm offenbarte und den er als Triebkraft auch für seine schöpferische Arbeit brauchte. Durch den Wertheimbau aber wurden seine Beziehungen zur geschichtlichen Überlieferung, die bisher sozusagen durch egoistische Motive bestimmt waren, von Grund aus verändert. Die Amateurinstinkte verstummten vor der überwältigenden Wirkung einer klar formulierten sozialen Forderung, die sich nicht länger zum Schweigen bringen ließ. Der amerikanisch kühne Unternehmergeist, der hinter dem Auftrag steckte, ermutigte zu konsequenter Sachlichkeit. Hier trat dem Architekten zum zweiten Male jene ursprüngliche Macht gegenüber, die früher, bei den Entwürfen für die Arbeiterwohnhäuser des Bau- und Sparvereins, noch zu einer Entgleisung geführt hatte, weil sie sich nicht mit gleicher Entschiedenheit äußerte und mit sentimentalen Nebenbegriffen — Proletarierschicksal, soziales Elend,

Wohnungsnot — unterdrückt worden war. Diesmal schloß der rationalistische Sinn der Aufgabe und der praktisch kaufmännische Geist der Bauherren jeden Kompromiß von vornherein aus. Darum gebührt dem Auftraggeber vielleicht ein nicht gering einzuschätzender Anteil des Ruhmes, bei der Entwicklung moderner Baugedanken mitgewirkt zu haben. Denn es ist kaum zufällig, daß das Warenhaus am ehesten zu einer typischen architektonischen Form gelangte: ihm glückte am schnellsten die klare, programmatisch präzisierte Fassung eines neuen Baubedürfnisses.

Das bleibende Verdienst, das Messel aus diesem Auftrage gewann, ist ein doppeltes und kann an den einzelnen, in aufeinanderfolgenden Bauperioden entstandenen Teilen des Hauses nachgewiesen werden. Das Resultat ist kunstgeschichtlich von Bedeutung, weil damit der Baukunst neue Möglichkeiten der Entwicklung geschaffen wurden; und dann ist es wertvoll in persönlicher Beziehung durch den Einfluß, den es auf Messel selbst, auf seine Anschauungen und auf seine Kunst ausgeübt hat. Messel war der erste, der das neue Programm innerlich erkannt und die Aufgabe im Kernpunkt des Problems angefaßt hat. Seine Lösung bildet den Schluß einer Reihe von Versuchen, deren fortschreitende Etappen durch Schwechtens Industriegebäude in der Beuthstraße und Schäfers Equitablehaus schon genannt worden sind. Messel nutzte klug die Prämissen früherer Arbeiten, und indem er ihre Fehler vermied, war er so glücklich, als erster



Haus Simon, Victoriastraße. Salon



Haus Simon, Victoriastraße. Schlafzimmer

das endgültige, typenbildende Resultat zu finden. Es handelte sich um den Bau eines Hauses, dessen einzelne Stockwerke, jedes für sich, durch ein Minimum von tragenden und trennenden Mauern und Stützen und durch ein Maximum von Lichtquellen zu einheitlichen, innerlich zusammenhängenden Ausstellungs- und Verkaufssälen auszubilden waren. Der Bauorganismus zeigt demnach ein luftiges System möglichst weit auseinander stehender Pfeiler mit geringster zulässiger Dimensionierung, zwischen denen die Decken, gleichsam als feste horizontale Platten, eingespannt sind. Der Gebrauchszweck dieser Raumkombination wird symbolisiert in einem weiten, hallenartigen Lichthof, der wie in einem Brennpunkt die Gesamtidee zusammenfaßt und alle Stockwerke zu einem einzigen, großen Ausstellungssaal mit Oberlicht vereinigt. Durch dieses Programm ist die Vorherrschaft der Horizontalen erschüttert: die Stockwerke haben als Einzelglieder ihre Bedeutung verloren, darum kann folgerichtig ihre wagerechte Schichtung nicht mehr durch horizontal dominierende Gliederungen betont werden. An ihre Stelle muß ein vertikales Pfeilergerüst treten, das die Stockwerke zu einer Einheit zusammenschnürt. Mit der Logik solcher Gedankengänge schuf Messel die Grundform für das moderne Warenhaus und bereicherte mit dem streng durch alle Etagen bis zum Dach durchgeführten Vertikalensystem die Baukunst um einen Typus von entwicklungsgeschichtlich ähnlicher Bedeutung,

wie einst Abt Sugerius durch die konsequente Verwendung des Kreuzrippengewölbes und des Spitzbogens beim Bau des Chorumganges von Saint Denis, wo, ähnlich wie hier, „nicht so sehr ganz neue Probleme aufgeworfen, als vielseitig vorbereitete Gedanken nach der formalen und konstruktiven Seite hin in einer neuen Zusammenfassung vorgeführt wurden“ (Borrmann). Beim Werderhaus noch war die mit den Formen der Renaissance umkleidete Konstruktionsidee latent geblieben, weil der Architekt noch nicht zur vollen Freiheit in der Beherrschung seiner Mittel gelangt war und das Dominieren horizontaler Gliederungen die auch hier schon deutlich erkennbare Tendenz zum Vertikalsystem verschleierte. Bis dahin stand die fürstliche Baukunst der Renaissance mit ihrer horizontalen Allmacht der Entwicklung moderner Architekturgedanken hinderlich entgegen. Ein Warenhausbau erst hat ihre Herrschaft zu Fall gebracht. Bis zu diesem Bauwerk hat das mächtig um sich her wirkende Beispiel des Fürsten, von dem man gesagt hat, daß es mit heimlicher Gewalt jeden Staatsbürger zu ähnlichen Handlungen auffordere, die in dem Kreise des Privatmannes irgend zu leisten sind, auch die Baukunst hemmend beeinflußt. Hier zeigte sich in der Architektur zum erstenmal die Wirkung der politisch-sozialen Evolutionen. Der Geist wirtschaftlicher Organisation, der die treibende Kraft des kommenden Industriestaates sein wird, siegte endlich über die sterbensmüde Renaissancekultur. So vermag



Haus Simon, Victoriastraße. Musikzimmer

die neuentstandene, durch die vom Zeitwillen geleitete Phantasie des Architekten geschaffene Kunstform schon fast die Bedeutung eines Symbols zu gewinnen.

Die Schwächen des ersten Bauteiles, der Weihnachten 1907 vollendet war, sind leicht aufzudecken; er enthält noch eklatante Fehler. Das Dach scheint mit den oberen Pfeilerendigungen nicht organisch verbunden und der zur Klärung des tektonischen Gerüsts wichtige Punkt des Dachansatzes ist in schattenhaftes Dunkel gehüllt. Die Monumentalität der Vertikalen ist, zum Nachteil der Gesamtwirkung, durch maßwerkähnliche Einstellungen bei den Fenstern des obersten Geschosses abgeschwächt. Eine unbefriedigende Lösung hat das dreiachsige, zur Betonung der durch zwei Geschosse reichenden Haupteingänge angelegte Mittelrisalit gefunden, das bei dem sieben Jahre späteren Erweiterungsbau unverändert wiederholt wurde. Die barockartige Bekrönung des Hauptgesimses und die an Fialen erinnernden Obelisken über den Pfeilern schädigen die ruhige Linie der Dachfläche. Von der bronzenen Ornamentik ist bei einer kritischen Würdigung ganz zu schweigen, weil es damals völlig an einer bildhauerisch geschulten Kraft fehlte, die eine so schwierige Aufgabe der Architekturplastik hätte lösen können. Ähnliche Mängel finden sich im Lichthof, dessen geschwätzige und unbeholfene Malereien im stärksten Widerspruch zu der ernsten Sprache der Fassade stehen, und bei vielen Einzelheiten der dekorativen Ausstattung des Innern, die noch ganz aus dem empfindsamen Geist des Sammlers und Liebhabers barocker Holzschnitzereien und italienischer Bronzen entstanden ist. Solche Mängel sind indessen sehr gering anzuschlagen gegenüber der entwicklungsgeschichtlichen Bedeutung, die in der Selbständigkeit der Leistung liegt. Sie fließen aus der Natur des Künstlers und sind ebenso sehr Schwächen seiner ursprünglichen Anlage. Sie scheinen aufs glücklichste bekämpft und völlig fast vermieden bei der Fassade des einige Jahre später errichteten Erweiterungsbaues an der Voßstraße, die in ihrer Einheitlichkeit die künstlerisch reifste, weil von ähnlicher Problematik fast ganz befreite Partie des Wertheimhauses geblieben ist. Sie entstand unmittelbar nach der ersten Fassade in der Leipzigerstraße und noch ganz unter der Einwirkung der pädagogischen Kraft, die das hier befolgte naturalistische Prinzip auszuüben fähig war. Die Vollkommenheit des Resultats kennzeichnet die andere Seite des großen Erfolges, den der Auftrag der Wertheimbauten für Messel gebracht hat. In dieser Front ist er dem bisher betretenen Wege, der durch das kühne Gerüst granitener Pfeiler angebahnt war, nicht weiter gefolgt. In der Gesamtkomposition klingen wieder viel stärker historische Reminiszenzen an. Aber dieser Eklektizismus ist grundverschieden von dem bisher geübten. Die Fassade in der Voßstraße ist ein früher Vorläufer der eigentlichen, der „echten" Messels, jener vielgerühmten, fast klassisch zu nennenden Bauten, deren stattliche Reihe mit dem 1904 fertiggestellten Haus der Landesversicherungsanstalt für die Provinz Brandenburg beginnt und deren bleibendes Verdienst es ist, auf die Klärung der architektonischen Form hingewirkt zu haben, indem sie das Endgültige ihrer Erscheinung neu stabilierten.

Die Bedeutung der Wertheimfassade an der Voßstraße liegt darin, daß sich hier fast restlos jener Widerstreit zwischen Pflicht und Neigung ausgeglichen findet, der, aus der innersten Natur des Künstlers fließend, die heftigen Schwankungen erklärt, denen die Kurve seiner künstlerischen Entwicklung unterworfen war. Das Schicksal



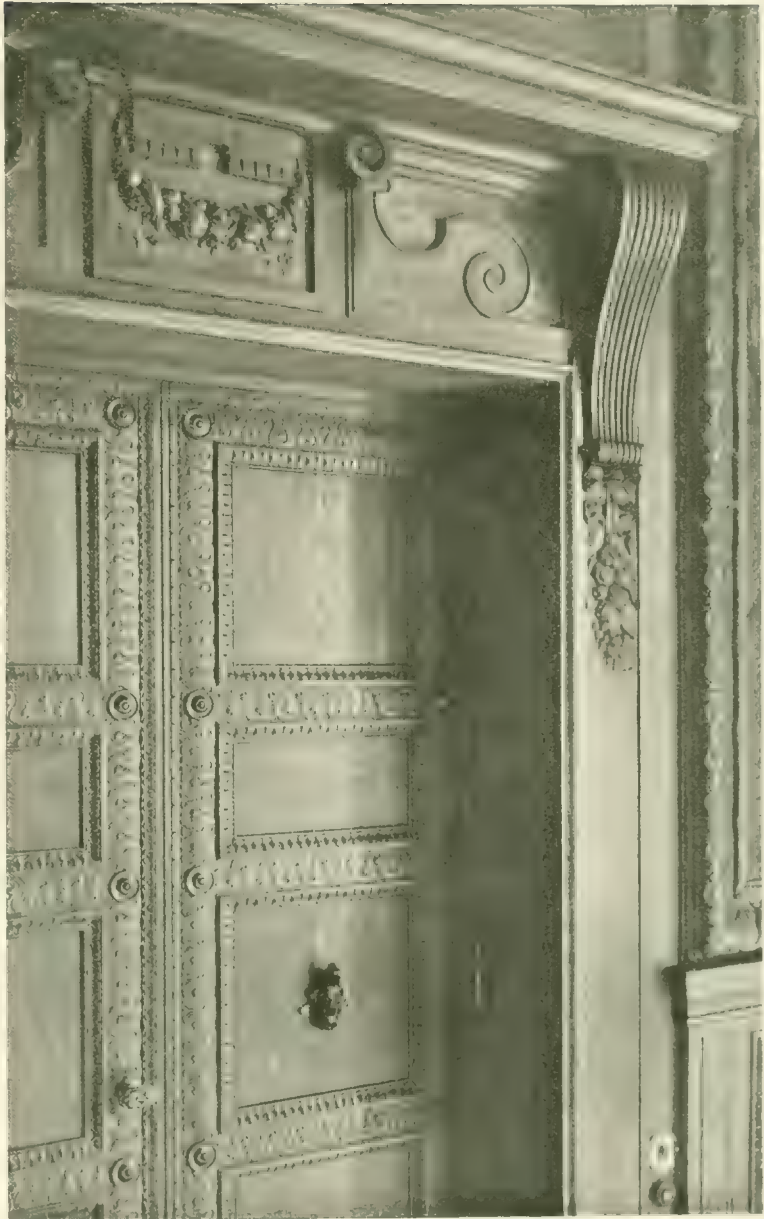
Haus Simon, Victoriastraße. Stallgebaude in der Margarethenstraße



Haus Simon, Victoriastraße. Kamin mit Figuren von Klimt

aller Großen in der Baukunst war auch das seine. Naturalist und Akademiker, Konstrukteur und Künstler lagen dauernd in ihm im Kampfe. Die Siege des einen oder anderen bestimmen die Niederlagen der Werke. Nur da, wo die Kräfte beider sich gleichen, wo ein weise abwägender Intellekt den zu entschiedener Wirkung erforderlichen Ausgleich zu erzeugen wußte, ist die Vollkommenheit der Resultate zu treffen. Das Wertheimhaus ist mit seinen verschiedenen Bauperioden angehörenden Teilen ein ehrwürdiges Denkmal dieses Kampfes geworden. Die Fassade an der Voßstraße ist das früheste Beispiel einer glücklichen Verschmelzung jener beiden Tendenzen zu einer harmonischen Einheit. Hier scheint das Resultat der Arbeit schon vorweg genommen, der die ungeteilten Anstrengungen der nächsten Zeit gelten. Es mag der Charakter der Wohnstraße, den die Voßstraße in diesem Teile auch heute noch immer trägt, und eine weitgehende Rücksicht auf die pharisäische Wagegerechtigkeit der benachbarten Pseudorenaissancearchitektur, von der nur Lucaes edles Palais Borsig artverschieden ist, bestimmend gewesen sein, von einer gleich energischen Betonung der Vertikaldominante abzusehen. Auch die Höhenentwicklung des Hauses ist durch die Verlegung der Lagerräume in das ausgebaute Dachgeschoß absichtlich eingeschränkt. Auf die Verwendung von Eisen ist bei dieser Front ganz verzichtet worden und die Werksteingliederungen der Fenster, die flachen Bogenwölbungen des Erdgeschosses, die Balkonbrüstungen und Sohlbänke lassen die Horizontale leise wieder anklingen. Entscheidend unterstützt wird diese Wirkung durch das Dach, das durch die Reihe der alternierend betonten Giebelfenster sehr stark in der Gesamterscheinung des Hauses mitspricht. In dem einige Jahre später, zugleich mit der Ecke am Leipziger Platz (1904) erfolgten Ausbau wird das einmal als glücklich erprobte Achsenmotiv beibehalten und auch in den ansteigenden Fenstern des kräftig vorspringenden Treppenhauses nicht variiert. Ein großer Packhof wird an die Straße gelegt und damit der Luftraum zwischen den Häuserwänden um ein beträchtliches erweitert, so daß ferne Sehdistanzen gewonnen werden. Die Gunst dieser Situation wird genutzt, um für das Treppenhaus und die Aufzüge einen Turm zu errichten, der, mit recht-

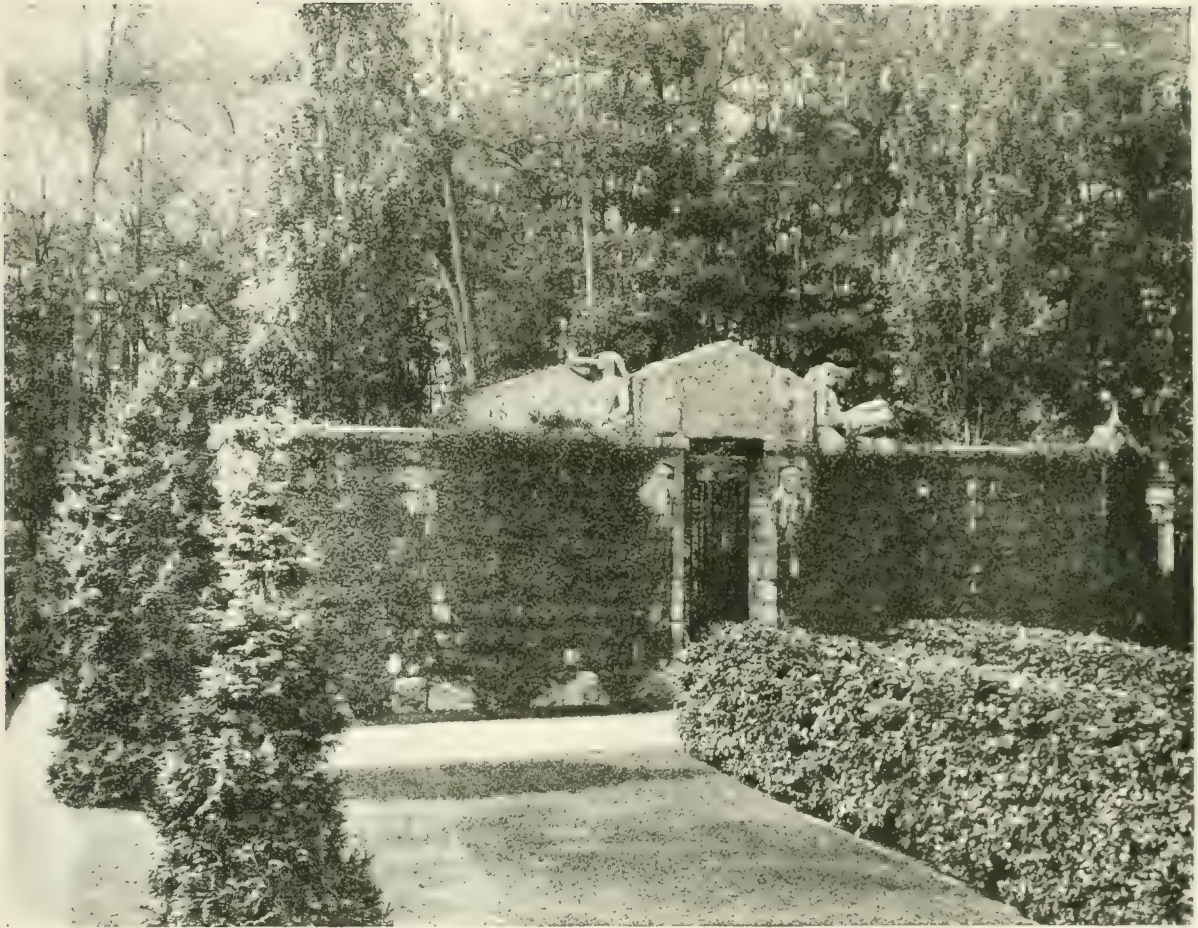
eckigem Grundriß aus dem Gebäudekern aufsteigend, den lebhaften Rhythmus der reichgegliederten Gruppe zusammenfaßt und die zerstreute Kraft der vielfach gebrochenen Dachflächen zu konzentrierter Wirkung in einem Punkte sammelt. In der Komposition des Fassadensystems dringt der elementare Wille der Konstruktionsidee, der die sparsame Ornamentik bescheiden sich unterordnet, noch durch, aber gleichsam verklärt und durch die schöne Form über das Profane erhoben. Ihre nackte Logik ist der Herrschaft des Bedürfnisses fast entrückt und mit dem Schein der Freiheit umkleidet, die nach einer Schillerschen Terminologie von der Notwendigkeit der Geister, nicht von der Notdurft der Materie ihre Vorschrift empfängt. Der Architekt hat hier mit einem seltenen Maß des Gelingens seinem Werke etwas von der Stimmung verliehen, die jenseits aller Mache liegt, die, ihm selbst unmittelbar durch den Geist der Aufgabe vermittelt, seiner Arbeit sich mitteilte und darum lebhaft nun auch auf den Beschauer zurückwirkt. Ganz im Gegensatz zu dem amerikanischen Unternehmertum, das hinter der Fassade an der Leipzigerstraße steht, scheint in dieser Front etwas von der Würde jener Traditionen fortzuwirken, die in alten Kaufmannsgilden lebendig waren und an die man denkt vor den vom Gemeinschaftsgeist erbauten Zunfthäusern mittelalterlicher Städte und vor den grandiosen Speicherbauten an den Häfen großer Seeplätze, wo ihre ernste Monumentalität die stolze Großmacht des Handels symbolisiert. Es ist nicht zufällig, daß man bei der Schilderung des Eindrucks, der von diesen Architekturen ausgeht, der Erinnerung an historische Beispiele glaubt nicht entraten zu können. Das gerade ist die Wirkung, die Messel erzielen wollte: dem Neuen etwas von dem



Haus Simon, Victoriastraße. Tür im Speisezimmer

historisch Gewordenen zu vermitteln. Es war bei seiner vorwiegend lyrischen Veranlagung selbstverständlich, daß er auf dem radikalen Standpunkt nicht stehen bleiben konnte, den die erste Bauperiode des Wertheimhauses bezeichnet. Er hatte das Prinzip erkannt, seine Wahrheit begriffen und ahnte wohl auch seine Tragweite, aber er dachte nicht daran, sich wie van de Velde zu seinem Sklaven zu machen. Seinen Mängeln, die zugleich seine Tugenden sind, ist es zuzuschreiben, daß er auf diesem Wege seine Mission, wenn er sie überhaupt je als solche erkannt hat, schon als erfüllt ansah. Der akademisch Erzogene fühlte in dem primitiven Naturalismus des Pfeilersystems nur Starrheit und Härte und vermißte darin den poetischen Reiz des Gewordenen, den er in den Denkmälern alter Kulturen genoß. Die unvollkommene Schönheit, die der modern Empfindende in der bejahenden Tendenz dieser sachlich nüchternen Architektur dankbar erkennt, konnte ihm nicht genügen, weil gerade das, was er gleichzeitig auf der anderen Seite darin verneinen mußte, ein integrierender Bestandteil seines Wesens war: die Sehnsucht nach innerer Harmonie. Die Empfindungen, die ihn leiteten, sind die aller von Grund aus künstlerisch determinierten Naturen. Schinkel, der gewohnt war, sich über seine Gefühle mit der Feder in der Hand Rechenschaft abzulegen und, indem er sie schriftlich formulierte, wertvolle Beiträge zur Philosophie der von ihm geübten Kunst geliefert hat, empfand nichts anderes, als er sich notierte: „Sehr bald geriet ich in den Fehler der rein radikalen Abstraktion, wo ich die ganze Konzeption für ein bestimmtes Werk der Baukunst aus seinem nächsten trivialen Zweck allein und aus der Konstruktion entwickelte; in diesem Falle entstand etwas Trockenes, Starres, das der Freiheit ermangelte und zwei wesentliche Elemente, das Historische und das Poetische, ganz ausschloß. Ich forschte weiter, sah mich aber bald in einem großen Labyrinth gefangen, wo ich erwägen mußte, wie weit das rationale Prinzip wirksam sein müsse, um den Trivialbegriff des Gegenstandes festzustellen, und wie weit andererseits jenen höheren Einwirkungen von geschichtlichen, artistischen und poetischen Zwecken der Eintritt dabei gestattet werden dürfe, um das Werk zur Kunst zu erheben. Es war nicht schwer, hierbei zu erkennen, daß das Verhältnis des Einflusses so verschiedener Prinzipien in jedem konkreten Fall ein anderes werden würde, und durch einen leichten Schluß ward es mir anschaulich, daß ich auf den Punkt in der Baukunst angekommen sei, wo das eigentlich artistische Element seinen Platz in dieser Kunst einnähme, die in allem übrigen ein wissenschaftliches Handwerk sei und bleibe, daß auf diesem Punkte, wie überall in der schönen Kunst, das Wesen einer wirklichen Lehre schwer sein müsse und sich am Ende auf die Bildung des Gefühls reduziere, eines Gefühls, das freilich in der Architektur einen sehr weiten Umkreis in sich begreife und in demselben aufs mannigfaltigste und verschiedenartigste ausgebildet sein müsse, wenn von seinen Produktionen günstige Erfolge erwartet werden sollen."

Schon bei dem nächsten Auftrag für Wertheim, dem Hause in der Rosenthalerstraße, das chronologisch dem ersten Teil in der Voßstraße folgt, tritt die Absicht noch bewußter hervor, den Fehler der „rein radikalen Abstraktion" zu vermeiden und durch Anwendung artistischer Mittel das Werk „zur Kunst zu erheben". Die nüchterne Sachlichkeit des Pfeilersystems vermochte die zur Synthese drängende Künstlernatur nicht zu überzeugen, daß damit der adäquate Ausdruck für die Aufgabe schon



Erbbegräbnis der Familie Rathenau. Bildhauer H. Hahn

gefunden sei. Messel übersah die Entwicklungsmöglichkeiten, die sich boten und die erst später, von anderer Seite genutzt, zu einem sehr ernsten und phrasenlosen Warenhausstil geführt haben. Er wäre freilich ohne Messels entscheidende Tat nicht denkbar, aber daß er von seinem Inspirator nicht weitergebildet wurde, beweist im Grunde doch nur, wie wenig eigentlich der Geist dieser Aufgabe der ursprünglichen Anlage ihres Bearbeiters entsprach. Messel war zuerst sozusagen unbewußt modern. Der Baumeister des ersten Wertheimhauses ist dem Menzel der vierziger und fünfziger Jahre zu vergleichen, dem Maler des Interieurs mit der wallenden Gardine und des Théâtre gymnase. Auch Menzel hat die Tragweite und die Konsequenzen solcher Werke nicht ausgenutzt und sich später einer Detailkunst zugewandt, die man für einen Fortschritt seiner künstlerischen Entwicklung zu halten kaum berechtigt ist. In ähnlichem Sinne ist das Haus in der Rosenthalerstraße trotz reiferer Einzelheiten ein Rückschritt gegen früher, weil damit eine Rückkehr zu den amateurhaften Sentiments des Akademikers angebahnt ist. Das System war gefunden und dient nun als Gerüst; das Wesentliche aber ist der Behang, das Detail. Zwischen den nach oben sich verjüngenden Stützen wölben sich flache Bogen über den Fenstern des zweiten Geschosses; darüber ist die Wand in eine Reihe schmaler Lichtöffnungen aufgelöst.


Erbbegräbnis der Familie Rathenau. Bildhauer H. Hahn

In den flachen Kehlen der Pfeiler sitzen dekorative Skulpturen, in die nur leicht mit dem Meißel schattenbildende Tiefen eingeritzt sind. Über den hohen Öffnungen der Eingänge hängen steinerne Platten, ganz überzogen mit plastischem Schmuckwerk und durch das lebendige Spiel der Schatten und Lichter, der Flächen und Tiefen ihrer materiellen Schwere beraubt, wie spitzenhaftes spätgotisches Maßwerk. In der klaren Lösung des Daches, das mit steiler, ungebrochener Fläche und weitem Sparrenüberstand fest und sicher auf dem Baukörper ruht, ist ein energischer Fortschritt zu spüren. Die primitive Wirkung ist völlig verschwunden und der gewollte Eindruck einer harmonischen und in sich fertigen Einzelleistung durchaus erreicht. In dieser Front liegt etwas von der Freiheit und heiteren Leichtigkeit, die die letzten Werke eines reif gewordenen Stiles auszeichnen. Man möchte glauben, zwischen diesem Bau und der Fassade der Leipzigerstraße läge die gestaltende Arbeit vieler Generationen, so zugespitzt und verfeinert erscheint jede Einzelheit. Noch weiter wird der Abstand dann bei dem Eckbau am Leipziger Platz, mit dem die Arbeiten für Wertheim ihren Abschluß finden. Alle Tugenden, die aus der Schule des Naturalismus gewonnen werden konnten, zeigen sich hier schon zu höchster Vollkommenheit ausgebildet und die Sicherheit in der Beherrschung der Mittel feiert Triumphe in einer heiter sinnlichen Dekorationskunst, in deren zum Teil archaisch-kunstgewerblichen, zum Teil konstruktiv-tektonischen Formen Akademietradition und moderner Instinkt zu einem neuen einheitlichen Gebilde voll Anmut und Würde verschmelzen. Vom Leipzigerplatz aus gleitet der Blick über die großgegliederte kubische Masse des Eckbaues, der als dominierende Front und als Haupteingang zu dem vielgestaltigen

Gebäudekomplex des Kaufhauses gedacht ist. Er beherrscht mit seinen klaren Verhältnissen und der breiten Fläche seines hohen Daches die wohltuende Weiträumigkeit des Platzes. Durch die malerischen Schattenwirkungen der offenen Arkaden wird das fast monumentale Pathos des Hauses dem profanen Zwecke entsprechend gedämpft und mit diesem künstlerischen Motiv, das die öffentliche Bestimmung des Gebäudes betont, zugleich auch ein praktischer Nutzen erreicht. Die Gefahr einer Verkehrsstockung, die aus der Konzentration der Passanten vor den Schaufenstern und den Eingängen an der Ecke leicht entstehen konnte, ist glücklich vermieden worden, da der Besucher im Schutz der Vorhalle, zurückgezogen vom Hauptverkehrsstrom der Straße, in Ruhe die Auslagen zu genießen vermag. Oberhalb der Bogenöffnungen mußte die Wandfläche möglichst geschlossen bleiben, da eine Auflösung der Massen in Glasfenster nach Analogie des Achsensystems in der Leipzigerstraße die beabsichtigte Fernwirkung vom Platz her hätte beeinträchtigen müssen. In den verschiedenen Vorentwürfen für die Ecklösung ist ein bewußtes Hinarbeiten auf diesen Eindruck erkennbar. In der ersten Skizze ist die Absicht dadurch erzielt, daß über den niedriger gehaltenen Fenstern ein breiter Architrav angeordnet und durch



Landesmuseum in Darmstadt. Vorderfront

Verlegung des Obergeschosses ins Dach die Dachfläche vergrößert ist. In dem zweiten Entwurfe findet sich bereits die Zusammenfassung der Fenster durch drei Geschosse, die auch für die letzte Fassung beibehalten wurde. Später ist dann die weite Pfeileröffnung des zweiten Entwurfes, der eine dreiachsige Front annimmt, wieder aufgegeben worden, offenbar deshalb, weil sie dem Auge nicht genug Masse bot. In der endgültigen Fassung ist schließlich eine Lösung gefunden, die sehr glücklich zwischen dem praktischen und ästhetischen Postulat vermittelt. Die hohen Fenster sind durch schlanke, in engen Abständen angeordnete steinerne Pfosten aufgeteilt worden, und so ist zugleich die geforderte Vielheit der Lichtquellen und die gewünschte Geschlossenheit der Mauer erreicht. Der schnelle Rhythmus dieser schmalen, senkrechten Zwischenglieder wirkt wie das Echo des energischen Vertikalismus der prachtvoll profilierten Hauptpfeiler. Die einheitliche Tendenz der Linienführung sowie die reiche architektonische und dekorative Ausbildung der Einzelformen unterstützen die Absicht, die Platzfront zur Schauseite des Hauses zu machen. Über die Gesichtspunkte, die Messel bei der architektonischen Durchbildung der Front im einzelnen verfolgte, insbesondere über das vielumstrittene Motiv des kleinen Balkons an der Schmalseite des Teppichsaals hat er sich selbst einmal ausführlich in einem Briefe an Karl Scheffler geäußert, der hier eingeschaltet sein mag.

„... Den kleinen Austritt an der Wertheimfassade habe ich deshalb gemacht, um

Landesmuseum in Darmstadt. Grundriß



Landesmuseum in Darmstadt. Haupteingang

ein Mittel dem Beschauer an die Hand zu geben, mittelst dessen er unbewußt sich über den Maßstab der übrigen Architektur Klarheit verschaffen könne.

Wir haben für gewöhnlich Dinge genug, die an das menschliche Maß erinnern, wie Fensterbrüstungen, Fenster, Treppenstufen und dergleichen. An dem Wertheimbau aber fehlt dergleichen ganz, und man würde die Dinge leicht zu klein taxieren, wenn gar nichts daran wäre, das Gelegenheit gäbe, mit dem jedem geläufigen menschlichen Maße die Architektur zu vergleichen. Die kleine Türöffnung zwischen den Pfeilern war als ein solcher Maßstabfaktor sehr geeignet; sie ist möglichst klein gehalten und jeder weiß, daß doch ein Mensch mit dem Hut auf dem Kopf bequem durchgehen kann; sie läßt deshalb die daneben befindlichen Architekturmassen richtig und groß erscheinen; vor allem zeigt sie, wie groß so ein Fenster daneben ist und hilft also zu erklären, wie groß die Abmessungen des Baues überhaupt sind. Gerade großmaßstabliche Werke bedürfen solcher Gegensätze, um in ihren Dimensionen gewürdigt zu werden.

Nächst dieser Absicht hat dieser kleine Austritt aber auch plastische Bedürfnisse zu erfüllen.

Die große Kannelüre, die Höhlung zwischen den von unten bis zum Dach durchgehenden Pfeilern will ebenfalls gewürdigt werden. Die Tiefe wird erst wirksam, wenn dieselbe an einzelnen Stellen wieder geschlossen wird.

Hierzu dient der Balkon mit seinem (jetzt noch unfertigen) Unterbau in vorzüglicher Weise. Diese ganze Einstellung faßt aber auch die beiden obengenannten großen durchgehenden Pfeiler energisch zusammen, und es wird dadurch vermieden, daß der ganze Bauteil in der Mitte wie durchgeschlitzt aussieht.

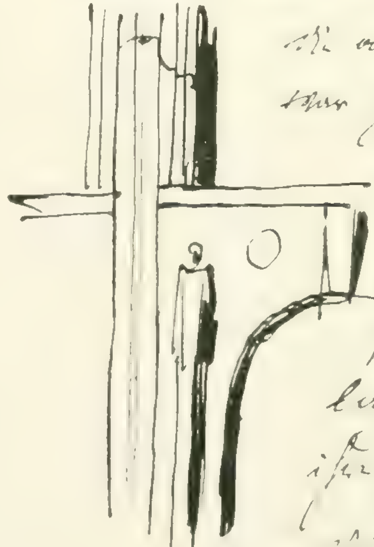
Die zwischen den großen Pfeilern bleibende Kehle würde auch ohne diese Zutat langweilig sein.

Die Kehle ist jetzt unten geschlossen (die eingestellte Säule gibt wiederum Maßstab), oben bleibt sie tief. Die Tiefe aber wird durch die Schwärzen, welche die Tür und ein oben angebrachtes Fensterchen geben, belebt.

Über dem Austritt wird noch einmal die Tiefe geschlossen durch den Stein und den daraufstehenden Kinderfigürchen. Die Wiederholung der unteren großen Schließung mittelst einer kleineren, oberen Schließung nennt die Antike eine Junktur. Die massive, größere eingebaute Masse: Balkon mit Säule und Unterbau schickt eine Anklingung, ein gedanklich verknüpftes Gliedchen voraus, um sich anzukündigen, oder im vorliegenden Falle würde man besser sagen, um auszuklingen. Das Schwere natürlich unten, das Leichte oben, so will es das statische Gefühl, das jedem innewohnt und das Architektur wie Plastik beherrscht.

Man hätte nun die große Aushöhlung zwischen den durchgehenden Pfeilern ganz durch eine ornamentierte oder flacher profilierte Fläche schließen können, das wäre aber leicht genug geworden. Die Halbschließung durch etwas Eingestelltes ist wirkungsvoller, gibt, wie schon gesagt, mehr Maßstab; sie ist aber auch ein willkommenes Moment, um an die Gestaltungsmittel der Hauptfront einmal anzuklingen. Dort werden die Hauptpfeiler je durch zwei von unten mitstrebende Pfeiler flankiert, die sich in figürliche Endigungen zuspitzen. — Diese begleitenden Pfeilerchen fehlen

liegen die Verhältnisse ganz anders.
Dort sind die Pfeiler über
den eingespannten Bogen verhältnismäßig
breiter als unten (im Schiff), der Bogen
müßte des besseren ~~Schlusses~~ Schlußsteins wegen
vorgerückt werden, es hätten deshalb
die nach der Tiefe gehenden Profilierung mehr
des oberen Pfeilers keinen Platz
unten und eine vorgelegte Sache,



die als Überleitung nicht
war gebeten. Diese Ver-
änderung braucht nicht
höher zu gehen, als
sie es thut, und es
liegt natürlich nahe
ihre Endigung zur
Dekoration des Bogenfeldes

heranzuziehen. Man bekam
dadurch starke Reliefpunkte,
die mit dem Schlußsteine gut
zusammenwirken und einen
verständigen, erwünschten Kontrast
zu der flachen Ornamentierung
jener Bogenornamente geben.

Alle diese Bedingungen fielen
bei ~~für~~ der Skizzenstufe fort, doch
war es erwünscht ein verknüpfendes
Moment für beide Fronten zu haben,
gerade weil die Fronten sehr
verschieden sind. — Die Werke
sorgen, meinen sind überhaupt
die Fronten verschieden?
(Sollte der Wunsch sein Gesicht
am Leipzigerplatz haben und

Brief-Faksimile von A. Messel

in der Leipzigerstraße, aber die kleine noch einzubauende Säule unter dem Erker ist immerhin etwas Verwandtes. Eine Figurenendigung aber war hier nicht tunlich, weil die Schließung der Kehle dann nicht genügend war, auch würde sich die Figur da verloren haben, zwischen den mächtigen Pfeilern, und das Aufhören der Säule an einer beliebigen Stelle wäre zu zufällig gewesen.

An der Hauptfront liegen die Verhältnisse ganz anders. Dort sind die Pfeiler über den eingespannten Bogen wesentlich breiter als im unteren Teile. Der Bogen müßte des besseren Schließens wegen vorgerückt werden, es hatten deshalb die mehr nach der Tiefe gehenden Profilierungen des oberen Pfeilers*) keinen Platz unten und eine vorgelegte Sache, die als Verbreiterung wirkt, war geboten. Diese Verbreiterung brauchte nicht höher zu gehen, als sie es tut, und es lag natürlich nahe, ihre Endigung zur Dekoration des Bogenfeldes heranzuziehen. Man bekam hierdurch starke Reliefpunkte, die mit dem Schlußstein gut zusammenwirken und einen verständlichen, erwünschten Kontrast zu der flachen Ornamentierung jener Bogenornamentik gaben.

Alle diese Bedingungen fielen bei der Leipzigerstraße fort; demnach war es erwünscht, ein anknüpfendes Moment für beide Fronten zu haben, gerade weil die Fronten sehr verschieden sind. — Sie werden fragen: Warum sind überhaupt die Fronten verschieden?

1. sollte der Bau sein Gesicht am Leipzigerplatz haben und die Leipzigerstraße als Nebenfront erscheinen.

2. hat der Bau jetzt eine große Achse, eine große Längsrichtung parallel zur Leipzigerstraße. Diese Richtung drückt sich in der Frontbehandlung aus.

3. ist der Kopfbau in der Leipzigerstraße schmaler als am Platz (was auch geboten erschien und leicht nachzufühlen sein wird), und deshalb mußte hier die Breitenentwickelung der Pfeiler ebenfalls Einschränkung erfahren.

Alle diese Erwägungen stellt man nun natürlich nicht vor Beginn der Aufzeichnungen an und konstruiert nicht etwa danach irgendeine Erscheinung, sondern sie werden dem Projektierenden vielmehr von seinem Gefühle und dem plastischen Empfinden diktiert. — Takt, Geschmack, Verstand, Studium und Erfahrung sind alles schöne Dinge, deren ein Architekt nicht wohl entbehren kann, aber sie kommen erst lang hinterher, um das vor dem geistigen Auge Erschaute, das Empfundene zu prüfen und zu kritisieren . . .“

Dieser Brief wirft interessante Schlaglichter auf Messels Arbeitsweise und läßt einen tiefen Blick in die Art seines tektonischen Denkens tun. Es ist charakteristisch für seine Kunst, daß sie eine so ausführliche, verstandesmäßige Interpretation ihres Schöpfers zuläßt, ja in gewissen Punkten geradezu herausfordert. Der Eckbau am Leipzigerplatz ist ein Schulbeispiel dieser differenzierten, vom Intellekt inspirierten Schöpfungsweise geworden. Der Unterschied zwischen dem ersten und letzten Teile des Wertheimhauses ist nicht geringer als zwischen der herben Strenge frühgotischer Bauten und der dekorativen Zierlichkeit der reifsten Zeit. Die großen Formen und Hauptlinien des Grundgerüstes erhalten dem Ganzen den Eindruck des Neuen, aus dem Geist der Zeit Entstandenen. Die Ursprünglichkeit der Erfindung aber wirkt

*) Vergl. die Skizze auf der Faksimile-Reproduktion des Briefblattes.



Landesmuseum in Darmstadt. Mittelalterlicher Hof



Landesmuseum in Darmstadt. Heizungsgitter

am stärksten von weitem, vom Platz her; denn in der Nähe, wo man die Fülle der Dekorationen und das rhythmische Flächenleben des Steins übersieht, ergibt sich ein gewisser Widerspruch zwischen dem gehaltenen, fast pathetischen Ton der Hauptform und dem zerstreuten, allzu zierlichen Einzelleben des Ornaments. Eine Schar eklektizistisch geschulter Bildhauer — Rauch, Floßmann, Westphal, Vogel, Taschner, Behrens und Gaul — hat diese Ornamentik ausgeführt, in der diskret andeutenden Art einer scheinbar noch in tastenden Versuchen befangenen Bildhauerkunst. Die gewollte alte Wirkung unterstützt das für die Front gewählte Steinmaterial, ein fränkischer Muschelkalk, dessen grobes Korn das Oberflächenspiel der Verwitterung vorweg nimmt. Alles in allem erscheint das System bis zu den letzten Finessen der Dekoration entwickelt. Aber diese Entwickelung ist nicht organisch von innen heraus gewachsen, sondern künstlich getrieben und vorzeitig vollendet durch die Kraft und den Willen eines zur Synthese Drängenden, der das Primitive nicht sehen konnte. Der Künstler hat hier völlig gesiegt über den Naturalisten und in der Freude des Sieges das rechte Maß schon überschritten, das einzuhalten nach Schinkels Meinung allein ein



Landesmuseum in Darmstadt, Ausstellungsraum

wohlgebildetes Gefühl zu lehren vermag. Gleichsam um sich dafür zu entschädigen, daß durch die strengen Forderungen der Notwendigkeit seinen ästhetischen Zwecken bisher allzu enge Grenzen gesteckt waren, kann er sich in plastischem und ornamentalem Schmuck nicht genug tun, ohne Rücksicht auf den Sinn der Aufgabe. Ihre profane Zweckbestimmung durfte einen solchen Reichtum an Dekoration nicht zulassen, deren Vorhandensein auch die ausführlichste Begründung ihres Erfinders nicht ganz zu rechtfertigen vermag. Man vergißt, daß es sich um die Hauptfront eines Warenhauses handelt, ebenso wie man hinter dem stolzen Palazzoportal in der Margaretenstraße am wenigsten ein Stallgebäude vermutet. Der Widerspruch des Beschauers kommt aus der Reflexion, nicht aus der sinnlichen Anschauung. Der falsch gerichtete Wille erregt die Mißstimmung, nicht die Kraft, mit der er sich äußert. Diese Kraft aber bleibt wahrhaft bewunderungswürdig auch da, wo die kritische Analyse ihr Ziel nicht zu billigen vermag. Sie zeigt sich, zur vollen Reife entwickelt, in der Sicherheit des organischen Gefühls, mit der der Schmuck an den einzelnen, tektonisch bedeutsamen Punkten der Front verteilt ist. Eine feine Empfindung für plastische Akzentwerte heißt den Architekten, die Kämpfer- und Scheitelgelenke der Arkadenbögen durch Figuren auf den beiderseitigen Pfeilereinstellungen und durch skulpierte Schlußsteine



Gebaude der Landes-Versicherungs-Anstalt



Gebäude der Landes-Versicherungs-Anstalt, Detail


Schultehaus, Detail

betonen; derselben Begabung verdankt er das schöne Maßstabmotiv am Eckpfeiler: die dreifach übereinander geordneten, nach oben in wohlberechneten Längen anwachsenden Doppelsäulen mit krönender Puttofigur. Und keiner unter den heutigen Architekten würde Messel die Bildung dieses Eckpfeilers nachmachen, weder was die Erfindung der Einzelform, der Profile und Gesimse, noch was das Detail der Dekorationen betrifft.

Auch die Innenarchitektur beweist den gewaltigen Fortschritt. Zwar ist auch der neue Lichthof noch nicht ganz frei von den koketten Spielereien des Onyxsaals, zwar finden sich auch hier die aus kleinen Absichten entstandenen, vom Thema ablenkenden Nebenwirkungen der Hauptfront: leicht nachzurechnende Maßstabmotive, wie die eingestellten kleinen dorischen Säulen mit zierlichem Gebälk und die an sich, in ihrer schwungvollen Wölbung prächtigen Bronzebrücken, die den Raum niedriger machen sollen, die aber jeder, der den Grundriß des Hauses genauer kennt, lieber entbehren möchte, weil sie ein äußerliches, nicht von innen heraus organisch gewordenes Motiv sind (sie täuschen ihren Zweck nur vor, denn sie verbinden nicht die durch den Lichthof getrennten Hälften des Obergeschosses, sondern führen auf der einen Seite auf eine Scheintür, die in der Außenwand einer Hoffront liegt). Aber das Wohlgefühl über die Schönheit und den Rhythmus dieser edlen Raummelodie, die mit ihren vollen Akkorden einzig ist in der modernen Baukunst, läßt alle Einwände verstummen. Um die Leistung recht zu würdigen, versuche man sich vorzustellen, was Ihne und Seidl, oder Behrens und van de Velde aus dieser



Schultehaus, Hauptansicht

Aufgabe gemacht hätten. Ihne wäre höfisch-kalt und akademisch-prächtig gekommen und Seidl hätte die Museumsstimmung der Lenbachschen Atelierinterieurs gebracht. Behrens und van de Velde wären sicherlich in der Lösung des Raumproblems viel konsequenter vorgegangen. Ein Tektoniker des Raumes wie Behrens hätte sich mit dem Kompromiß der Brücken nicht begnügt. Aber es ist sehr die Frage, ob ihm im ganzen eine so abgerundete Schöpfung geglückt wäre und ob er zum Beispiel im einzelnen eine so großzügig entwickelte Treppenanlage hätte erfinden können, wie sie Messel gelungen ist. Der klar gegliederte Raum leidet ein wenig darunter, daß die Treppen, die sein entscheidendes Motiv sind, zu beiden Seiten der kleinen Achse des Lichthofes liegen und so in ihrer Gesamtdisposition vom Eintretenden nicht gleich übersehen werden können. Der Raumeindruck ist daher am stärksten von einer der dem Treppenhaus gegenüberliegenden Galerien des ersten oder zweiten Geschosses. Von hier gleitet der Blick über die hintereinander aufsteigenden Treppenläufe, die rückwärts nach der Tiefe des Hauses durch die Gitterwand der Aufzugsschächte abgeschlossen sind. Das pulsierende Leben des Hauses scheint in diesen beiden Punkten konzentriert; sie hätten seine einzige Dekoration sein können. Messel begnügte sich nicht damit. Er belegt die Wände des Lichthofes mit farbigem Marmor und sucht die Wirkungen pompejanischer und frühflorentinischer Inkrustationskunst. Der Bildhauer Franz Naager, der mit feinem Verständnis das Kunstgewerbe der Venetianer und Florentiner Renaissance nachzuahmen weiß, belebt die Flächen mit Marmorintarsien und Bronzeplaketten. Die festliche Schönheit dieses Raumes ist nicht die elementare Sinnlichkeit einer jungen ursprünglichen, sondern die Wirkung einer durch den Verstand reflektierten, echt „sentimentalischen“ Kunst. Die Interieurstimmung des Teppichsaales erinnert mit der Farbenpracht der Gewebe, mit dem dunklen Holzgetäfel der Wand, den stumpfen Malereien Mößls und der reichgeschnitzten, gold-



Gebäude der Allgemeinen Elektrizitäts-Gesellschaft, Detail der Hoffront

gehöhten Kassettendecke an die Atelierarrangements von Künstlerfesten. Es steckt in diesen Räumen noch sehr viel „Kunstgewerbe"; aber dieses Kunstgewerbe hat nichts zu schaffen mit der historischen Gelehrsamkeit und akademischen Schulweisheit der Stilkopisten. Es ist das Produkt eines höchst differenzierten persönlichen Geschmackes, der empfangene Eindrücke mit geschickter Variation wiederzugeben weiß und gewisse künstlerische Dinge, die er liebt und verehrt, nicht willkürlich, sondern mit einem sehr modernen, vom kritischen Intellekt erzogenen Gefühl



Gebäude der Allgemeinen Elektrizitätsgesellschaft, Hauptfront

nachzuahmen versteht. Vom kritischen Intellekt! Die Kunst aber, hat Taine einmal resigniert gesagt, lebt von großen Absichten und die Kritik von kleinen, unterschiedenen Abstufungen, und darum sind wir keine Künstler mehr, sondern Kritiker.

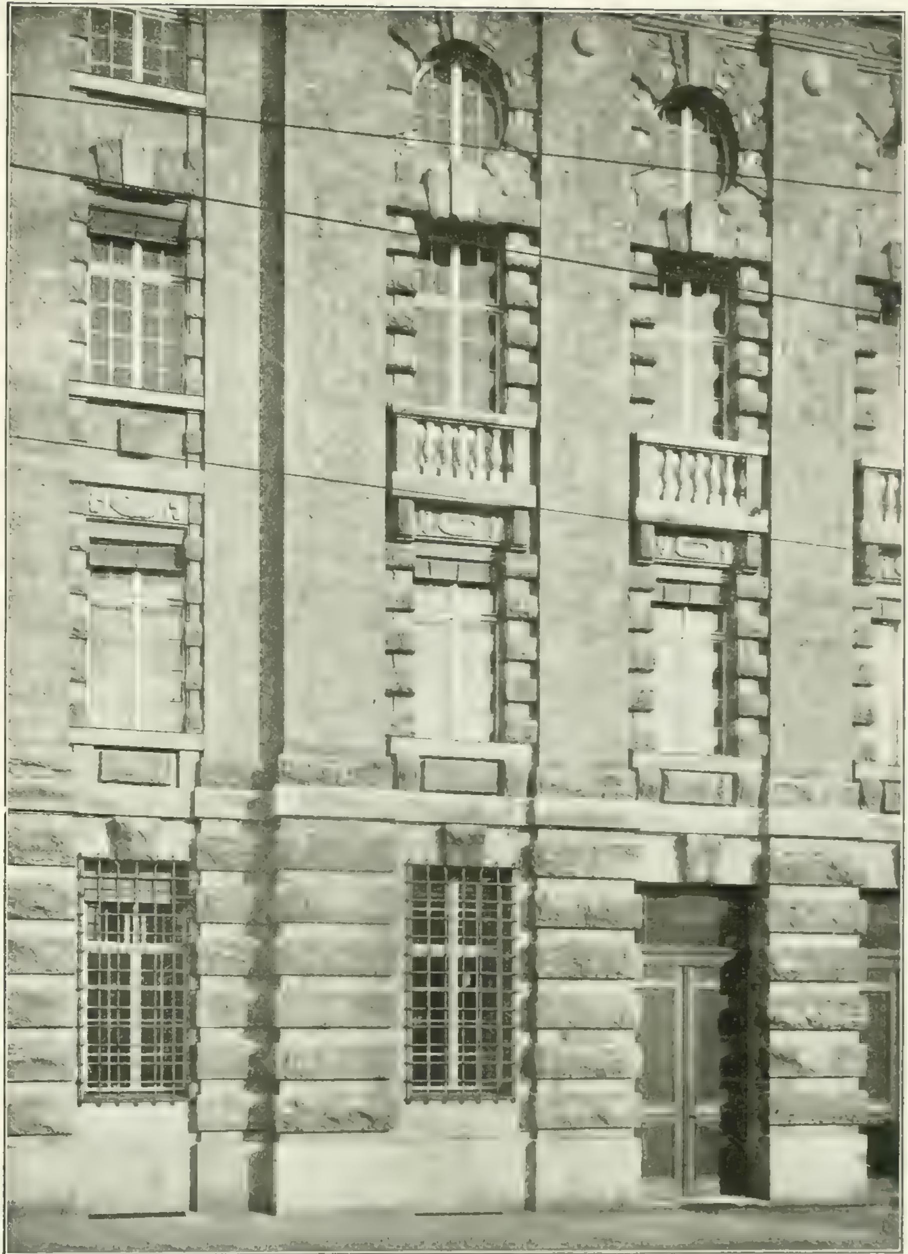
*

Von den gleichzeitig entstandenen Bauten trägt der größere Teil die Merkmale der an den einzelnen Etappen des Wertheimhauses aufgezeigten Entwicklung. In ihnen vollendet sich der gewandte Stileklektizismus der Frühzeit, während in einigen

zugleich neue, zukunftsvolle Keime zu bemerken sind, die unmittelbar auf die analytische Erkenntnisarbeit des Konstruktionsnaturalismus zurückweisen. Auf der einen Seite lebt der fast unbewußte, aber darum nicht minder starke Drang, von den Fesseln der Stilarchitektur loszukommen, auf der andern treibt der Auftrag oder die Notwendigkeit, zu fertigen Resultaten zu gelangen, immer wieder zum akademischen Konventionalismus. Die Ungleichheit der Bauten, in deren chronologisch spätesten sich oft die Mängel der Frühzeit wiederfinden, kündet die wechselnde Kraft, mit der der Kampf um die hart sich entgegenstehenden Anschauungen geführt wurde. Rückfälle in den an Äußerlichkeiten haftenden Eklektizismus der Frühzeit zeigen sich an der noch ganz konventionellen Fassade eines Wohnhauses in der Behrenstraße (1899, gegenüber der Nationalbank) und bei dem Simonschen Stall in der Margaretenstraße, wo die edlen und kraftvollen Renaissanceformen trotz oder gerade wegen der Sicherheit, mit der sie angewendet sind, fast schon profaniert erscheinen. Selbst wenn man sich entschließt, in dieser stolzen Front nur ein Museumsstück zu sehen, bleibt eine leise Verstimmung zurück, denn es sträubt sich der moderne Sachsinn, hinter dieser schönen Maske einen Pferdestall zu wissen. Es ist, als ob die Replik einer Statue Michelangelos an unwürdigem Platze aufgestellt würde. Eine bei weitem reifere, weil organischere Leistung ist die schon 1896 entstandene Fassade eines Miethauses in der Tauenzienstraße. Die großzügig angelegte Fassade, deren schwaches Relief die für das Miethaus mit Recht geforderte Flächigkeit wahrt, erhält durch die schmalen Pilaster des schwach nur vortretenden Mittelrisalits und die breiten Nischen der symmetrisch zu beiden Seiten angeordneten Loggien einen kräftigen Rhythmus. Bestimmt und sicher sind die wenigen Akzente verteilt: eine energische Betonung ist auf das Hauptportal — eine Stärke der Messelschen Kunst — gelegt, dessen großproportionierte Architektur neuerdings einem Umbau des Erdgeschosses und Hochparterres zu Läden zum Opfer gefallen ist.*) Die beiden Fassaden für das Haus der Berliner Handelsgesellschaft in der Behren- und Französischen Straße, in denen palladianische Anregungen klug genutzt sind, verleugnen in ihrer straffen Komposition und in der zunehmenden Kraft des Details die Schule des Wertheimbaues nicht. In der wuchtigen Quaderung des Sockels, in dem Rhythmus der Halbsäulen und Pilaster, die das konstruktive Gerüst des Hauses architektonisch zur Anschauung bringen, in dem großzügigen Maßstab der Gesimse und Profile offenbart sich die Kunst eines Eklektikers, die in manchen Punkten über die reife Leistung des Wallotschen Reichstagsgebäudes hinausweist. In der reaktionären Stimmung gegen den Zwang und die strenge Gebundenheit, die die Warenhausfassade in der Leipzigerstraße gefordert hatte, traf Messel der Auftrag für einen Neubau des Landesmuseums in Darmstadt, der die lebendigste innere Teilnahme bei ihm erwecken mußte, weil er die stärkste Seite seiner Begabung in Anspruch nahm: das ehrfurchtsvolle Verständnis für die Werke alter Kunst. Die Fähigkeit des Genusses und der Erkenntnis künstlerischer Schönheit fand

*) Ein Schicksal, dem in Berlin sehr wenige der in den Hauptverkehrsstraßen gelegenen Häuser entgehen und das jetzt auch die Miethausgruppe am Kurfürstendamm betroffen hat. In der Tauenzienstraße hat der Umbau den Gesamteindruck der wertvollen Fassade, an deren Entwurf der Architekt Martin Altgelt beteiligt ist, gänzlich ruiniert.

das volle Maß der Betätigung in der Aufgabe, den Gegenständen der Verehrung in intimen Raumgestaltungen eine würdige Umgebung zu schaffen. Das lebhafte Interesse, das Messel der Museums- und Ausstellungsarchitektur entgegenbrachte, beweist die Tatsache, daß er sich mit diesem Thema auch literarisch auseinandergesetzt hat.*) Im Darmstädter Museum zog er aus der im Schinkelprojekt geleisteten Vorarbeit und aus der theoretisch - literarischen Beschäftigung mit dem Problem den praktischen Nutzen. Im Äußern herrscht noch ganz die historisch determinierte Disziplin der akademischen Schule. Mit sicherem Gefühl ist der Maßstab der Front aus der Umgebung gewonnen und auf die Raumverhältnisse des Platzes abgestimmt. Um das Haus bedeutsam im Stadtbild zur Geltung zu bringen, ist in der Südostecke ohne symmetrische Beziehung ein hoher Turm angeordnet. Die langgestreckte niedrige Front erhält eine energische Betonung der Mitte durch einen Pavillonbau, in dem der Haupteingang liegt. Die straff gegliederte Portalarchitektur mit ihrem knappen plastischen Schmuck erinnert an das strenge Detail römischer Bauten der



Haus der Allgemeinen Elektrizitäts-Gesellschaft, Detail der Hauptfront

*) Er hat für das „Handbuch der Architektur" in der ersten Auflage, Darmstadt [illegible], das Kapitel über die Ausstellungsbauten bearbeitet.



Haus der Allgemeinen Elektrizitäts-Gesellschaft, Treppenhaus

Blütezeit. Der gehaltene Ernst dieser Formen steht zu der malerisch bewegten Silhouette der Baugruppe mit dem gedrungenen Turm und den geschweiften, kupfergedeckten Dächern in lebhaftem Gegensatz. Trotz bewußter Anklänge an heimatliche Barockmotive gelang dem in Darmstadt Geborenen in seiner Vaterstadt der Versuch, den Eindruck des organisch Bodenständigen zu erwecken mit geringerem Erfolg, als später in Ballenstedt am Harz, wo der neue Rathausbau völlig aus der lokalen Bautradition herausgewachsen zu sein scheint. Im Innern aber, in der großen Haupthalle, in dem weiträumigen Treppenhaus, in den Ausstellungssälen und Höfen lebt eine ähnliche Interieurstimmung wie im Teppichsaal des Wertheimhauses, und sie gelangt hier zu reinerer Wirkung, weil in dem Hause der Kunstsammlungen alle Vorbedingungen restlos erfüllt waren. Das Prinzip der Milieugestaltung, das dem einzelnen Raume eine Ausbildung im Charakter des Stiles zu geben sucht, dem das auszustellende Kunstwerk angehört, besteht im Museum mit vollem Recht. Messel hat es auch im Innern der gleichzeitig entstandenen Simonschen Wohnhäuser in der Viktoria- und Margaretenstraße befolgt. Es handelte sich hier um die Wohnungen von Kunstfreunden, in denen die reichen Sammlungen der Besitzer würdige Aufstellung finden sollten. Die Abmessungen der Räume waren auf die vorhandenen Sammlungsstücke zu stimmen. Architekturteile aus italienischen Renaissancepalästen, steinerne Türumrahmungen und Kamine, Rokokoboiserien und Deckenbilder Tiepolos waren im Raumensemble zur Geltung zu bringen. Auf das Experiment, diese Schätze in einen modernen Rahmen zu fassen, konnte sich Messel nicht einlassen. Er hätte es auch nicht getan, selbst wenn die Wünsche der Bauherren sich nicht mit seinen heimlichen Neigungen begegnet hätten. Er umgab diese kostbaren Dinge mit einer höchst verfeinerten, diskret arrangierten Stilkunst und schuf dem alten Gerät, den Truhen und Sesseln, den Gobelins und Grisaillen mit hohen Paneelen, mit reich geschnitzten Balkendecken und zart reliefierten Stuckplafonds eine neutrale Folie. Diese Interieurkunst ist eine Spielart Lenbachscher Altmeisterlichkeit, nur „echter“ als diese. Sie ist ganz auf die Erzeugung



Haus der Allgemeinen Elektrizitäts-Gesellschaft, Vestibül

dessen gerichtet, was Stimmung genannt wird. Es ist eine Kunst der höchsten Reife, ein Ende, ein letzter Ausklang. Die Beziehungen zur Vergangenheit sind lose und willkürlich, und darum ist diese Kunst, trotz aller Vollendung des Details, nicht vor der Gefahr des Veraltens geschützt. Daß das Resultat über allen ähnlichen Versuchen steht, spricht für die Echtheit der Mittel, mit der sie hervorgebracht wird.

Die Epoche der Wertheimbauten ist für Messel eine Zeit des Suchens gewesen. Die Werke stehen als Einzelleistungen nebeneinander; nirgends läßt sich das gemeinsame Band einer innerlich auf ein Ziel getriebenen Entwicklung verfolgen. Es sind tastende Versuche eines großen, aber noch ungeklärten Wollens, von denen jeder für sich Interesse und Beachtung fordert. Am wertvollsten bleibt der Wertheimbau durch das rücksichtslose Bekenntnis zur Sachlichkeit und zu den Forderungen der Zeit, das sich darin kundgibt. Weder die äußerliche Anlehnung an heimatliche

Motive, wie sie sich in der Architektur des Darmstädter Museums zeigt, noch der künstliche Import süddeutscher Eigenart, den Messel beim Eckbau des Wertheimhauses probierte, noch die raffinierte Stilkunst der Simonschen Interieurs bot die gleichen Entwicklungsmöglichkeiten. Es steckt in diesen Experimenten immer noch ein gut Teil jener Romantik der Frühzeit. Sie sind wichtig als Dokumente des ungeduldigen, rastlosen Suchens nach einem Anknüpfungspunkt, nach brauchbaren Traditionen, um dem, was die Zeit für ihre architektonischen Werke fordern mußte, eine lebendig fortwirkende Form zu finden. Aus dem akademischen, dem Leben abgewandten Idealismus der trockenen Stilwissenschaft war Messel durch die Schule des Naturalismus mit ihrer strengen, allen Kompromissen abgeneigten Disziplin erlöst und auf den modernen Entwicklungsgedanken hingewiesen worden. Es ist sein Verdienst, daß er ihre Lehre nutzte und dem Geist der Sachlichkeit zugleich eine ästhetisch verklärte Form gewann. Wenn es gelang, zu dem Grade geistiger Freiheit vorzudringen, wo sich diese Form gewissermaßen von selbst darbietet, so mußte sich in dem Resultat eine lebendigere Harmonie offenbaren, als in der künstlichen Vollendung eines geistreichen, aber doch immer willkürlichen Eklektizismus.



3. EKLEKTIZISMUS UND TRADITION

Vielfältig sind in der modernen Baukunst die Versuche, die phrasenhafte und kritiklose Stilarchitektur der siebziger und achtziger Jahre durch Wiederbelebung einer gesunden, lebensfähigen und vor allem auch bodenständigen Tradition zu überwinden und dadurch den Geist der Willkür, der den Werken dieser Zeit fast immer anhaftet, durch den Schein einer inneren Notwendigkeit zu ersetzen. Nicht nur der akademisch gebildete Architekt unserer Tage, dem ein unverdorbener Intellekt und ein angeborenes Gefühl für die modernen Bedürfnisse das Verständnis für die dringenden Forderungen der Zeit auch über die ganz auf das Formale gerichtete Hochschulerziehung hinaus erhalten hat, sondern auch der größere Teil der autodidaktisch geschulten Malerarchitekten sieht sich den Forderungen der Praxis gegenüber gezwungen, in der Vergangenheit nach entwicklungsfähigen Traditionen zu suchen. In der Mehrzahl der Fälle, wo diese Versuche schon anschaulich geworden sind, erscheinen sie als Resultate eines vorher bestimmten Formenwillens, der eine vorsichtige und kluge Kunsterkenntnis zum Ausgangspunkt nimmt. Das Traditionelle offenbart sich in diesen Werken als Nebenwirkung einer geschickt und umsichtig geübten Wahlkunst, nicht aber als das Produkt eines natürlich fortgesetzten Kunstschaffens, auf dessen Wiederbelebung der Sinn dieser Versuche, wenn anders ihnen eine ernstere Bedeutung zukommt, allein gerichtet sein kann. In rastloser Agitationsarbeit hat Schultze-Naumburg auf die Verbreitung dieses Gedankens hingewirkt und sein eindringlicher Ruf „zurück zur Tradition!" ist nicht ungehört verklungen. Für ihn lag das Problem sehr einfach: er wies darauf hin, daß die natürliche Entwicklung der heimischen Baukunst vom Zopf über den Klassizismus zum Biedermeier in den dreißiger Jahren plötzlich und unvermittelt abgebrochen sei, und schloß daraus, es sei, um diese natürliche Entwicklung fortzusetzen, nichts nötig, als an dem verkümmerten Ende wieder anzuknüpfen. In der schlichten bürgerlichen Architektur seiner Heimat, den Wohnhäusern, Landsitzen, Kirchen und Gärten Thüringens aus dem Anfange des neunzehnten Jahrhunderts, fand er den Geist der bewußt betonten Sachlichkeit wieder, der von der jungen, an englischen Beispielen inspirierten Reformbewegung gerade als wichtigstes Postulat gefordert wurde. Was lag näher, als der Trugschluß, daß durch die Anknüpfung an das Biedermeier eine gesunde heimische Bauweise wieder gewonnen werden könnte, die modern, das heißt vom Geist der Zeit erfüllt und zugleich vom Faden lebendiger Traditionen gehalten war. Das Ergebnis der auf die Wiederbelebung des Biedermeier gerichteten Versuche hat aber nur aufs neue bewiesen, daß die zerschnittenen Fäden einer Tradition äußerlich sich nicht wieder anknüpfen lassen. Die von edlen Motiven geleitete Absicht des Malers, die in ethischer Beziehung nicht hoch genug gewertet werden kann, — er hat mit seinen „Kulturarbeiten" in der Tat ein gutes Stück Kulturarbeit geleistet —, hat, als er begann, sie in die Praxis zu übertragen, nichts weniger als lebendige Resultate erzeugen können und schließlich zu einem erneuten Eklektizismus geführt, der im Grunde, in seiner äußerlich reproduzierenden Art, der virtuosen Stilimitation der Gründerjahre nicht allzu fern steht. Denn der Unterschied liegt nur darin, daß sich das Vorbild geändert hat.



Nationalbank, Detail der Hauptfront

Während die Früheren ihre Vorlagen aus der italienischen und deutschen Renaissancebaukunst wählten, wenden die Heutigen sich der Architektur und dem Kunstgewerbe der Zeit um 1800 zu. Es hat sich indessen gezeigt, daß der Wert dieser Vorbilder für die Gegenwart nur mehr der eines Schulbeispiels sein kann. In ihrer bescheidenen Sachlichkeit demonstrieren sie überzeugend das Prinzipielle moderner Tendenzen. Aber die Neigung zur Einfachheit ist dort nur das Eingeständnis von der Schwäche der Zeit und von dem Mangel formaler Erfindungsgabe, heute jedoch ist sie eine natürliche und gesunde Reaktionserscheinung gegen das Prächtige und Überladene des Reichsillusionismus, das Produkt einer sich disziplinierenden und langsam zur Klarheit gereiften eigenwilligen Formenkraft. Darum besitzen die Bauten des späten Zopfs, den der alte Riehl einmal sehr hübsch den Katzenjammer der Renaissance genannt hat, nur geringe traditionsbildende Kraft. Nur da gelangte der Architekt zu lebendigen Resultaten, wo er sich darauf beschränkte, die Lehre des



Nationalbank, Vestibül



Nationalbank, Kassenraum



Nationalbank, Treppenhaus



Rathaus in Ballenstedt, Detail der Hauptfront

Klassizismus als die Offenbarung einer ehrlichen künstlerischen Gesinnung zu nutzen; überall sonst endete er in einer äußerlichen Nachahmung. Hätte er die gleiche Intensität des Studiums auf die nunmehr verschmähten Vorbilder der deutschen Renaissance, auf die Werke der Profanbaukunst um 1600 angewendet, so hätte er vielleicht einen noch nachhaltigeren Erfolg daraus gewonnen. Denn hier kommt, wie Grisebach in seinem schon zitierten Aufsatz ausführlich an Beispielen nachweist, der Vorteil eines innerlich verwandten architektonischen Empfindens hinzu. Hier liegen die Keime einer echten, nationalen Tradition, wie sie fortlebt in der ursprünglichen und vollblütigen Gestaltungskraft eines Neumann und Pöppelmann, eines Gontard und Schinkel, die auch die Werke unserer besten akademisch erzogenen Architekten von heute verbindet und in gleicher Weise die Bauten von Messel und Fischer auszeichnet. In diesen Architekturen wird die Tradition nicht als das Ergebnis einer pädagogischen, verstandesmäßig und bewußt erzeugten Tendenz erkannt, sondern als Resultat eines verwandten künstlerischen Wollens und einer gleich gerichteten und großgearteten Baugesinnung. Sie hat nichts gemein mit dem schwächlichen Biedermeiereklektizismus; sie ist ererbtes Formgefühl, das im Blute liegt, sie allein ist Stil.

Diese Kunsttradition ist zum wertvollsten, weil in die Zukunft weisenden Bestandteil der Messelschen Architektur geworden. Er gelangte zu ihr erst auf weiten



Rathaus in Ballenstedt

Umwegen in dem Augenblick, als ein bewußtes und unbewußtes Wollen in ihm sich verschmolzen. Der Eklektiker nahm von Palladio seinen Ausgangspunkt. Er fand in den Palastfassaden des Italieners zunächst ganz äußerlich geeignete Vorbilder, als er für das konstruktive System vertikaler Pfeiler eine architektonische Form suchte. Die Zusammenfassung der ganzen Fassade durch große lotrechte Stützen, Säulen oder Pilaster, zwischen denen das Füllmauerwerk mit Fenstern und Gurten eingeschoben ist, die Aufhebung der Stockwerksteilung, die er bei Palladio fand, gab das Beispiel einer organischen und gleichzeitig monumentaler Wirkung sicheren Lösung für die Fassaden der Stadthäuser, wo eine Reihe eng aneinanderliegender, durch schmale Pfeiler getrennter Fenster architektonisch zu gliedern war. Diese Beziehungen sind in den Fassaden des Geschäftshauses für die Berliner Handelsgesellschaft deutlich schon erkennbar. Über das Gegenständliche entwickelt und mehr verinnerlicht treten sie in den Fronten des Lettehauses auf, wo sie sich in gewissen Punkten schon mit der Berlin-Potsdamer Fortsetzung der Palladianischen Überlieferung begegnen. Die etwas schwächlich, fast trokken detaillierte und darum echt zopfige Architektur lehnt sich zwar an Alt-Berliner Vorbilder an, aber im Gesamteindruck bleibt unentschieden, was absichtlich und was spontan triebhaft entstanden ist. Erst in den Fronten der beiden Simonschen Villen kommt jenes unbewußte Formgefühl zum Ausdruck, das in Messel lebte und seinem künstlerischen Instinkt angeboren war. Vor der Backsteinfassade in der Margaretenstraße und vor der schönen Gartenfront des Hauses in der Victoriastraße glaubt man fast die Wirksamkeit einer natürlichen Kunstentwicklung zu verspüren. Diesen Eindruck verdanken die Bauten aus Messels Reifezeit nicht einer formalen Ähnlichkeit



Rathaus in Ballenstedt, Flur

mit den Denkmälern der an französischen Mustern geschulten bürgerlichen Baukunst, die in Berlin und Potsdam die Zeit des Großen Friedrich umschreibt, sondern der innerlich verwandten, großgearteten Baugesinnung, die sich darin offenbart. Es ist etwas von dem Geist der Bautradition darin, die aus Gontards Kuppelbauten auf dem Gendarmenmarkt und aus Schinkels Militärarrestanstalt in der Lindenstraße spricht. Wenn die Ausdrucksweise in der architektonischen Einzelform auch unverkennbare Beziehungen aufweist und der Nachweis ihrer Abstammung niemals schwer fällt — den Zwecken eines am Wertheimhaus geschulten Kompositionsgefühls mochten die Bauten des Palladianischen Klassizismus mit ihrer ausgesprochenen Vertikaltendenz besonders brauchbare Muster bieten —, so ist das eigentlich Entscheidende doch immer das, was Messel selber mitbrachte, sein moderner, tief in der Gegenwart wurzelnder Instinkt. Ihm war es gegeben, neuen Aufgaben nicht nur selbständige Lösungen zu finden, sondern diese zugleich auch mit dem geschichtlich Alten in harmonischen Zusammenhang zu bringen, sie in den Kreis der historischen Überlieferung zu stellen.


Rathaus in Ballenstedt, Flur

Diese Fähigkeit vermittelte den Werken Messels das im besten Sinne Heimatliche, was sie auszeichnet und sie als ein notwendig Gewordenes in das Berliner Stadtbild einfügt. Und darum heißt von Messels letzten Bauten sprechen zugleich auch immer ein Stück Berliner Stadtbild schildern. Ihm verdankt es diese physiognomielose, in harter materieller Arbeit gebaute Stadt, daß sie an einigen Stellen wirklich etwas wie ein Gesicht bekommen hat. Die Landesversicherungsanstalt, das Verwaltungsgebäude der Allgemeinen Elektrizitätsgesellschaft, das Schultehaus Unter den Linden und die Nationalbank sind ganzen Stadtteilen zu markanten Wahrzeichen geworden, und das

Verdienst des Architekten ist dabei um so höher anzuschlagen, weil der Stadt fast nirgends die Gunst landschaftlicher oder städtebaulicher Situationen zuteil geworden ist. Auch die Geschichte hat ihr nur in verschwindend wenigen Baudenkmälern die Spuren ihres Werdens hinterlassen, ein Mangel, dem Frau von Staël den unbedeutenden Eindruck zuschrieb, den sie bei ihrem Besuch von Berlin empfing. Es fehlt in Berlin fast ganz an einheitlichen Stadtbildern, die, geschaffen durch die Gunst der Situation und durch die Kunst des Architekten, als charakteristisch in der Erinnerung haften und an die man zuerst denkt, wenn der Name der Stadt genannt wird. Es gibt keine nennenswerten Terrainunterschiede, deren Steigungen und Neigungen zur Anlage markanter Straßenzüge Veranlassung hätten bieten können, und selbst die in vielen schmalen Läufen und kanalartigen Armen die Stadt durchziehende Spree scheint keinerlei Möglichkeiten zur Entwicklung städtebaulicher Motive geboten zu haben. Einmal nur, zwischen Mühlendamm und Waisenbrücke, in Alt-Cöln am Wasser, erweitert sich der Flußlauf zu stattlicher Breite und hier allein genießt man in der weiten Raumdistanz der Landschaft den Reiz der natürlichen Lage. Und von der Gunst dieser Situation profitieren dann wieder die wenigen bescheidenen Reste bürgerlicher Architektur, die an den Uferstraßen noch anzutreffen sind. Hier stehen, noch gut erhalten, kleine alte Bürgerhäuser, mit schmalen, meist fünfachsigen Fronten und flachen, meist nur einen halben Stein vortretenden Mittelrisaliten. Dicht ans jenseitige Ufer grenzen die malerischen Rückfronten der Stralauerstraße mit offenen Galerien und steilen Dächern. Wertlos im einzelnen sind sie in der Gesamtwirkung, im Häuserblock, schwer zu entbehren. Aus der dunklen Masse der Häuser steigt mit lichter, durchsichtiger Silhouette der Turm der Parochialkirche empor. Noch wird die Einheitlichkeit des Stadtbildes durch keinen falschen Ton gestört, und was in den Seitenstraßen gesündigt ist, entzieht sich wohltuend dem schweifenden Blick. In die Lücke, die durch den Abbruch der alten Waisenkirche entstanden ist, setzte Hoffmann sein schönes Verwaltungsgebäude der Gasdirektion. Die Anlage eines neuen Platzes weiter unterhalb an der Waisenbrücke schuf dem Städtebaukünstler eine schwierige Aufgabe. Sie wurde von Hoffmann in denkbar glücklichster Weise gelöst, als er hier die malerische Gruppe des märkischen Museums errichtete, dessen breiter, mächtiger Turm jetzt den monumentalen Abschluß der Neuen Friedrichstraße bildet. In einer der nächsten Seitenstraßen, in unmittelbarer Nachbarschaft des Museums steht Messels Gebäude der Landesversicherungsanstalt. Der repräsentative Charakter des Hauses, das den Typus des modernen großstädtischen Bureauhauses vertritt, verpflichtete zu einer zurückhaltenden Vornehmheit und strengen Monumentalität. Wieder forderte eine Vielheit von Lichtquellen die konsequente Auflösung der Mauern in Öffnungen, die Negation der Masse. Das System vertikaler Pfeiler, zwischen denen die Fensterbrüstungen eingespannt sind, erfüllt klar und logisch solche Bedingungen. Die tragenden Pfeiler sind in Backsteinmauerwerk aufgeführt und durch das gewählte Material als statisch wichtiges Gerüst charakterisiert. Die teppichartig dazwischen ausgebreiteten Brüstungen der Fenster und alle nur dekorativen und ornamentalen Teile sind in Haustein ausgeführt. Die Ziegel sind gelblichrot gefärbt und im Ton sorgsam auf das Grau des porösen Kalksteintuffs abgestimmt. Der skulpierte Schmuck,



Rathaus in Ballenstedt

der in dem spröden Material nur oberflächlich angedeutet ist, verrät voll kindlich-naiven Mitteilungsdranges die Bestimmung des Hauses und mildert durch einen spielerischen Reiz die herbe und abweisende Strenge der Konstruktionslinien. Er verleiht ihrer kalten Nüchternheit freundliche Gemütswerte, ohne doch durch allzu lebhafte Schattenwirkungen und eigenwillige Formen ihre klare Zeichnung zu unterbrechen oder gar zu zerstören. Das Gerüst allein gibt der Fassade Gliederung und System, deren Gleichförmigkeit das vorgezogene Mittelrisalit erwünschte Kontraste schafft. Die Baugesinnung der Zeit, die auf Sachlichkeit und Materialgerechtigkeit dringt, spricht aus dieser herben Backsteinarchitektur, die ohne die Schule des Wertheimhauses nicht denkbar wäre. Innerhalb der lokalen Bautradition weist sie auf Schinkels Bauakademie zurück, in deren puritanisch strenger Ziegelfront solche Forderungen einen ganz modern anmutenden, geistig verwandten architektonischen Ausdruck gewonnen haben. Und noch eine weitere, mehr innerliche Beziehung besteht zwischen Messels Landesversicherungsanstalt und Schinkels Bauschule. In keinem Werk tritt der moderne Instinkt dieses Neoklassizisten deutlicher zu tage, als in diesem Backsteinhaus, das an den Anfang der modernen Entwicklungsepoche der Architektur gesetzt werden muß. Denn in der Bauakademie ist zum ersten Male eine Synthese antiker und mittelalterlicher Baugedanken vollzogen, jene Durchdringung beider Systeme, an deren organischer Weiterentwicklung auch die Gegenwart lebhaft inter-



Auguste Viktoria-Säuglingsheim, Fassade

essiert ist, wie sich leicht durch Beispiele erhärten läßt: es genügt, an das Fassadensystem des Wallotschen Reichstagsgebäudes und an Messels Geschäftshausbauten zu erinnern. Das Gotische, das überall sonst in Schinkels Werk als etwas Willkürliches, als äußerlich formale Zutat empfunden wird, wirkt gerade in der Bauakademie als ein ganz ursprüngliches Element, als eine spontane Äußerung nationaler Tradition. So auch bei Messel, der zuerst im Wertheimhaus die Renaissance gotisierte und in der schlichten Backsteinfassade der Landesversicherungsanstalt mit glücklichem Erfolg den Versuch fortsetzte, etwas selbständig Neues und zugleich historisch Wirksames zu schaffen, indem er „die bleibenden Hauptbildungsgesetze des Mittelalters zu einer neuen, dauernd gültigen Formensprache umprägte", wie Adler von Schinkels Bauakademie schrieb. Durch solche Beziehungen wird das einzelne Bauwerk dann zum bedeutungsvollen Glied einer natürlichen Entwicklungskette.

Nirgends ist ein lebhaft ausgeprägtes Traditionsgefühl dringender vom Architekten zu fordern, als da, wo Landschaft und Geschichte zusammenwirken am Bilde der Stadt. Zeigt sich Messel im Hause der Landesversicherungsanstalt als Diener des Traditionsgedankens, so bewährt er sich in dem Projekt der Brommybrücke, das zu seinen letzten Arbeiten gehört, als Repräsentant moderner städtebaulicher Ideen. In Berlin macht der Mangel an Uferstraßen und die geringe Breite der Spree die Brücken zu indifferenten Verbindungsstücken der Straßenzüge, zwischen die sie sich schieben, ohne an sich oder durch die Ausblicke auf die Flußlandschaft irgendwelches Interesse zu bieten. Weil die Reize des die Stadt durchziehenden Flusses hier unbekannt sind, weil er nirgends orientierende Bedeutung im Stadtbild gewinnt, so wird das Wasser nur als feindliches Element empfunden, das den Verkehr hindert und unnötige Kosten verursacht, indem es die Häuserblocks zerschneidet und hemmend den Trakt der Straßen durchbricht. Darum gibt es in Berlin keine schönen und architektonisch bedeutenden Brücken, die sich im Stadtbild bestimmend zur Geltung bringen. Messel fühlte den Reiz der Aufgabe aus der landschaftlichen Situation heraus und erfüllte sie mit dem lebendigen Geist seiner



Auguste Viktoria-Sauglingsheim, Detail

Gestaltungskraft. Er begnügte sich nicht mit der Fahrbahn, sondern schuf einen Aussichtspunkt. Er überspannte den Fluß mit drei flachgewölbten, massiven Steinbogen in monumentaler Rustikaquaderung und gab dem Fahrdamm als Geländer eine niedrige, geschlossene Steinbrüstung. So führt er das Auge des Beschauers, der die Brücke innerhalb des Raumganzen betrachtet, an der leicht geschwungenen Umrißlinie von Ufer zu Ufer und vermeidet den Fehler der oberhalb gelegenen Oberbaumbrücke, die mit ihren arkadenartigen Aufbauten wie eine geschlossene Mauer sich vor die Fernsicht schiebt. Und indem er die Gebote architektonischer Wirkung mit den Zwecken profaner Notdurft zu verbinden strebte, legte er über den Strompfeilern auf beiden Seiten überdachte Ausgucke an, die, in halbkreisartigem Grundriß vom Fahrdamm zurückgezogen, geschützte Ruheplätze bieten und den Passanten ein vom Fußgängerverkehr ungehindertes Genießen des mit Schiffen und Kähnen belebten Flußbildes gestatten. Die Brommybrücke ist nicht reich an architektonischen Kunstformen. Sie hat nur an wenigen Punkten, in den Schlußsteinen der Brückenbogen und in den Puttengruppen der Eingänge, bildhauerischen Schmuck von der Hand Taschners erhalten; aber sie ist eine charaktervolle architektonische Schöpfung geworden. Weil ihr Meister das Notwendige mit Begeisterung tat und neben dem Nützlichen auch das Schöne wollte, traf er auch ohne Beiwerk das Typische.

In gleicher Weise waren städtebauliche Situationen für die architektonische Durchbildung des Verwaltungsgebäudes der Allgemeinen Elektrizitätsgesellschaft bestimmend, dessen Architektur eine strenge und konsequente Berücksichtigung der durch die örtliche Lage bedingten Forderungen zeigt. Das Haus liegt am Friedrich Karl-Ufer, das einen, wenn auch nicht übermäßig breiten, so doch stattliche Weiträumigkeit gewährenden Flußarm der Spree begrenzt. Diese Weiträumigkeit, zu einer in Berlin seltenen Großartigkeit gesteigert durch die in ihren Abmessungen sehr respektablen Anlagen am Königsplatz, schafft ferne Blickpunkte, die eine gewisse Monumentalität der architektonischen Gestaltung bedingten. Kommt man vom jenseitigen Ufer der Spree her, vom Platz vor dem Brandenburger Tor, so bietet sich Wallots Reichstagshaus als Beispiel der neuen Gesinnung dar, die zuerst wieder die prominente Bedeutung des architektonischen Maßstabes für den Gesamteindruck eines Bauwerkes zu würdigen wußte. Wallots Reichstagsgebäude war der erste große Monumentalbau in Berlin, dessen Detail für die wiedergewonnene Klärung der Formprobleme exemplifiziert. Das neuerwachte architektonische Empfinden der Zeit hat hier in der großen Disposition der Massen, in der Klarheit der Gesamtverhältnisse, im Maßstab der Einzelheiten, in der sicher gefühlten Verteilung des Ornamentes und in der fast altmeisterlich anmutenden Beherrschung der Werksteintechnik sichtbaren Ausdruck gefunden. Um so erstaunlicher ist es, daß dieses Haus fast ohne unmittelbare Nachfolge geblieben ist; denn es läßt sich nicht behaupten, daß Wallot in Berlin Schule gemacht hätte. Wenn sich indessen auch direkte Beziehungen kaum nachweisen lassen, so ist doch sicher, daß dieser monumentale Repräsentationsbau durch die überzeugende Kraft des Beispiels nachhaltig auf die Anschauungen der Berliner Architekten eingewirkt hat. Und die Kühnheit der Detaillierung, die organische



Auguste Viktoria-Säuglingsheim, Hofdetail

Behandlung des Architekturornamentes und vor allem die Freiheit, mit der Wallot fern von aller Schablone die Überlieferung selbständig zu nutzen wußte, ist sicherlich auch auf Messel nicht ohne Einfluß geblieben, und wenn er durch das Beispiel auch nur ermutigt wurde, auf dem Wege weiter zu gehen, den er sich selbst gefunden hatte.

Bei dem Projekt für das Verwaltungsgebäude der Allgemeinen Elektrizitätsgesellschaft traf sich die künstlerische Absicht des Architekten mit den Wünschen der Bauherrin, die für die Front ihres Hauses eine das Ansehen des Unternehmens stolz repräsentierende Architektur verlangte. Messel setzte gemäß der durch Lage und Bauprogramm gegebenen Bedingungen die Wirkung seiner Komposition auf wohlige, großräumige Proportionen kubischer Massen. Sie zu organisieren benutzte er das bewährte Mittel vertikaler Gliederung durch Pfeiler, deren von der Achsweite der Fenster bedingte Abmessungen den ernsten, getragenen Rhythmus der Fassade bestimmen. Das breite Dach ist durchaus als Element architektonischer Wirkung genutzt; seine ungeteilten, in steilem Winkel zueinander gesetzten Flächen fassen den kubischen Block zusammen, bilden seine Bekrönung und bieten dem perspektivischen Bild interessante Überschneidungen. Der monumentale Akzent, der durch den turmartigen Dachreiter auf das Dach gelegt wird, dient der Heraushebung des Hauses im Stadtbild. Im übrigen ist der repräsentativ-monumentale Eindruck der Front ganz aus dem Charakter der verwendeten Baumaterialien gewonnen, die die werkmäßige Tüchtigkeit des Architekten klug zu nutzen wußte. Den in rauhem Putz gehaltenen Flächen der Pilaster geben die im Wechsel aus glatten und bossierten Muschelkalkquadern gebildeten Rustikaeinfassungen ein lebhaftes, kraftvolles Brio. In der Gesamtheit ist die Erinnerung an historische Stilformen fast ganz verschwunden. In der zunehmenden Einfachheit zeigt sich das ständige Wachstum der künstlerischen


Brommy-Brücke, Detail. Bildhauer Taschner

Gestaltungskraft, die, innerlich dann immer reicher werdend, auf alle äußeren Effekte und artistischen Spielereien verzichtet. Die prunklosen Innenräume im Hause der Allgemeinen Elektrizitätsgesellschaft, seine Vestibüle und Treppenhäuser sind schöne Beispiele dieser an das klassische Raumgefühl der Renaissance gemahnenden Gesinnung.

In den letzten Werken, in denen die Kraft des Ausdruckes ihren Höhepunkt erreicht hat, ist dann der Eindruck völlig auf die Grundelemente architektonischer Wirkungen gestellt, auf die reine Harmonie edler und wohlabgewogener, mit dem Auge abzutastende Proportionen. „Der Eklektizismus", schrieb Fontane über Schinkel, „der, weil er beständig zu Prüfung und Vergleich auffordert, auch die kritische Begabung weit über alles andere hinaus ausbildet, muß schließlich dazu führen, nur noch das Ausbildungsfähige zu adoptieren." Dieses Ausbildungsfähige sind allein die Proportionen. Sie bilden den Ausgangspunkt der architektonischen Gestaltung, sie nur können erborgte Formen wieder zu selbständigem Leben erwecken. Ihrer Proportionierkunst danken es die Meister der Renaissance, daß sie „mit etwas an sich nur Konventionellem einen Rhythmus, einen unleugbaren künstlerischen Gehalt zum Ausdruck brachten." Wenn Messel anfangs nur durch ein äußerliches Moment auf Palladio hingewiesen wurde, so fand er sich zuletzt durch die gleichen künstlerischen Ziele ihm geistig verbunden. Palladio, der „nach den wahren und ewigen Gesetzen der Architektur" strebte und sie in die Praxis zu übertragen wußte, wurde dem zum Großen und Monumentalen Drängenden leuchtendes Vorbild. Bei Palladio, dem „durch und durch gesetzlichen", der nach einem Worte Burckhardts sich nie an den dekorativen Einzeleffekt hielt, sondern ausschließlich von der Disposition und von dem Gefühl der Verhältnisse aus seine Bauten organisierte, ging Messel in die Schule,



Brommy-Brücke, Detail. Bildhauer Taschner



Brommy-Brucke

nicht um ihm dekorative Einzeleffekte abzusehen, wie die stilgerechten Akademiker, sondern um die ihm eigentümliche Kunst der großen Dispositionen und Proportionen zu erlernen, um aus einem Zeichner ein Formendenker zu werden. Denn diese Kunst der Verhältnisse kann allein die Anwendung überlieferter Formen zur selbständigen Leistung erhöhen helfen. „In Zeiten eines organischen Stiles", sagt der große Historiker der klassischen Kunst Italiens, „bringt dieselbe Triebkraft Formen und Proportionen untrennbar vereinigt hervor. Bei einem abgeleiteten Stil aber sind die Verhältnisse weder konstruktiven noch organischen Ursprungs, sie sind vielmehr frei gewählte". Da sie letzten Endes der Ausdruck für die Funktionen und Bestimmungen des Gebäudes sein sollen, so kommt es darauf an, sie so zu wählen, daß sie diese Funktionen erfüllen. Dazu aber muß man die Proportionen empfinden können, die Gesetze ihrer Musik in sich tragen und erst diese Fähigkeiten sind es, die den Eklektiker über den routinierten Formalisten zum Künstler erheben, dessen Arbeiten auch neben den Werken der klassischen Meister noch lebendiger Wirkung fähig sind.

Mit dieser Proportionierkunst sind die schönen Fronten des Schultehauses und der Nationalbank geschaffen. In der Durchbildung der Einzelform zeigt sich eine bewußte Beschränkung: das Relief der Fassaden ist flacher, die Profilierung feiner, das gesamte Detail knapper und bestimmter geworden. Die Lage des Schultehauses Unter den Linden, in unmittelbarer Nähe des Pariser Platzes, einer der wenigen Stellen Berlins, die die Reichshauptstadt auch künstlerisch zu repräsentieren vermögen, forderte eine weise Traditionseinsicht. Die Aufgabe war schwierig; denn es galt ein Wohnhaus mit der vollen Höhenausnutzung von fünf Stockwerken dem ehrwürdigen und altgewohnten Straßenbilde einzupassen. Die künstlerische Rücksicht auf die Umgebung, auf Schinkels benachbarte Artillerie- und Ingenieurschule — ein ganz flächig

gehaltenes, niedriges und langgestrecktes Gebäude — zwang energisch zur Einschränkung der Höhe, das heißt zu einem Kompromiß der praktischen und ästhetischen Postulate. Um die Höhenentwicklung zu drücken, hat Messel nach Potsdamer Muster das oberste Stockwerk als Attikageschoß ausgebildet und dem Dach einen nur geringen Neigungswinkel gegeben. Ein kräftig vorspringendes Kranzgesims über dem vierten Geschoß wirkt als obere Abschlußlinie und nimmt die durchgehende Gesimshorizontale der Nachbargebäude wieder auf. Darunter ist die Front durch ein Gurtgesims über dem Zwischenstock in zwei in ihren Höhenverhältnissen gleiche Teile geteilt. Diese Gleichwertigkeit suchte der Architekt mit klug abwägendem Proportionsgefühl wieder aufzuheben, indem die beiden Untergeschosse, durch Rustikaquaderung zur Einheit zusammengezogen, als Sockel behandelt sind und diesem breit gelagerten Rechteckfeld im Obergeschoß energische Vertikaldominanten entgegengestellt werden. Zu der völlig gleichmäßigen Behandlung des Sockels, die nicht einmal dem Haupteingang eine besondere architektonische Betonung gewährt, bildet die lebhaft akzentuierende Komposition der oberen Frontpartie einen starken Kontrast. Mit einem geistreich erfundenen Schema ist die Gefahr der Eintönigkeit, die in der häufigen



Haus Kretzer, Bendlerstraße

Wiederholung gleichartig ausgebildeter Achsen liegt, umgangen. Der mittlere Teil der Front ist in leichter Schwingung zurückgezogen, sodaß an den Ecken schlanke Risalite, in der Hauptachse ein breiter, durch plastischen Schmuck hervorgehobener Mittelteil entsteht und dem Gegensätze suchenden Proportionsgefühl Genüge geleistet wird. Es ist diese Front ein Beweis für die früher aufgestellte Behauptung, daß die strenge, gesetzmäßige Schönheit Messelscher Monumentalarchitektur sich ganz nur der mathematisch nachrechnenden Analyse enthüllt. Es offenbart sich darin nicht jener intensiv sinnliche Impuls, der in Schinkel steckt, und der selbst aus den antikisch-strengsten seiner Bauten dem Gefühl des Beschauers unmittelbar noch sich mitteilt, sondern mehr eine errechnete, sozusagen kontrapunktische Harmonie systematisch gegeneinander gesetzter Verhältniszahlen. Je sicherer sich Messel in der Beherrschung dieser Proportionslehre fühlte, desto einfacher und klarer wurden seine architektonischen Kompositionen. In der Front der Nationalbank ist äußerlich die Grenze des Nüchternen fast erreicht. Nirgends finden sich Zugeständnisse an die artistischen Neigungen der früheren Zeit. Die Wirkung der Front beruht allein auf dem großen Gegensatz des schwach nur vorgezogenen Mittelrisalits und der langgestreckten, ganz flächig gehaltenen Seitenflügel. Glatt, ohne Profile und Pilastervorlagen steigt die grobkörnig verputzte Mauerfläche bis zum Hauptgesims auf, das wuchtig ausladend mit breitem Schattenschlag den Dachansatz markiert. Alle architektonischen Gliederungen, der hohe Sockel, die schlanken Balustern der Erdgeschoßfenster, die kräftig profilierten Sohlbänke und die breiten Brüstungsplatten der Obergeschoßfenster liegen innerhalb der Fläche, in den Tiefen der Laibungen. Sie sind in Werkstein ausgeführt, einem dunkelfarbigen, sehr porösen Muschelkalk, mit dem der Architekt die Gerüstlinien der Front gegen die Mauerflächen abzusetzen und herauszuheben wünschte. Alles Dekorative ist aufs äußerste beschränkt, nur auf dem Mittelteil liegt ein plastischer Akzent. Er tritt mit geringem Relief vor die Front, sodaß das Dach ohne Verkröpfung darüber hinweggezogen ist, eine Lösung, wie sie an Alt-Berliner Fassaden aus der Zeit Nehrings typisch war und heute noch an vielen Häusern der Friedrichsgracht zu finden ist. Wie dort, so beherrscht auch hier das schmale Risalit die gesamte Front. Bei der Nationalbank wird seine dominierende Wirkung noch unterstützt durch den plastischen Schmuck der Fensterachsen und durch den nischenartig aus der Fläche herausgeschnittenen Haupteingang, mit dessen eingestelltem Säulenpaar das schöne Portalmotiv der Alten Münze am Werderschen Markt wiederholt ist. Die Schlichtheit des Äußeren kehrt bei den Innenräumen wieder. Sie sind ganz frei von der Stilromantik der Simonschen Villen, die auch bei dem Ausstellungssaal des Schultehauses noch zur Entgleisung geführt hatte. Die Museumsstimmung der Oberlichtsäle ist bei Schulte noch ganz auf den Ton alter Meister gestellt. Und wenn Simon, als er sein neues Haus bezog, seine hellen Liebermanns verkaufte und durch braune Galeriebilder ersetzte, um die zerstörte Raumeinheit wieder herzustellen, so konnte Schulte doch nicht aus gleichen Gründen, um der bedrohten Harmonie willen, das Ausstellen moderner Bilder einschränken. Im Innern der Nationalbank hat Messel auch diese Schwäche überwunden. Der großzügig entwickelte Grundriß zeigt die Bedürfnisse des Hauses klar auf Achsen gebracht. Nirgends stört ein falscher Ton in der architek-



Landhaus Schone, Grunewald

tonischen Gliederung der Räume. Im Vestibül geben eingestellte dorische Halbsäulen den Rhythmus der Wandteilung, im Kassenhof sind sie der Wand frei vorgelegt als Stützen der flach geschwungenen Bronzebögen, die das Glasdach tragen, und im Treppenhaus dienen schlanke Rundsäulen dorischer und jonischer Ordnung luftigen Gewölben als Auflager. Überall in der Raumkomposition verspürt man die Wirkung sicher erprobter Maßzahlen. Es ist lehrreich, im einzelnen nachzuprüfen, wie der Geist der Sachlichkeit für alle praktischen Bedürfnisse knappe ästhetische Formulierungen gefunden hat. Wie er den kaufmännischen Betrieb der Bauherrin beherrscht, so ist er auch dem Architekten des Hauses zum Führer geworden; und der Erfolg war, daß mit weiser Einsicht und meisterlicher Kraft der Beschränkung ein Werk geschaffen wurde, das durchaus lokalen Charakter trägt. In dem Gesamteindruck ist etwas von der Stimmung lebendig, die über den klassizistischen Bauten der Wilhelmstraße liegt und die zum Beispiel auch das benachbarte in der Behrenstraße gelegene Militärkabinett, ein Immediatbau vom Ende des achtzehnten Jahrhunderts, auszeichnet. Durchaus als Erneuerer dieser Tradition wirkt Messel in seinen letzten Bauten, in dem gemeinsam mit Ludwig Hoffmann erbauten Kaiserin Auguste Viktoria-Haus in Charlottenburg und in den zahlreichen Landhausbauten, die in den letzten Jahren in und um Berlin entstanden sind. In den Villen für Franz Wertheim und für Schöne im Grunewald, für Oppenheim in Wannsee und von Ostermann in Darmstadt, im Haus Kretzer in Berlin hat die Kunst der freien Komposition und die Kraft großer, klarer Dispositionen ihren Höhepunkt erreicht. Der akademische Sinn des Architekten bringt die profane Aufgabe des ländlichen Wohnhausbaues unter das Prinzip streng symmetrischer Achsen und paßt frei und leicht den Grundriß diesem System an, ohne im geringsten seiner Benutzbarkeit und Zweckmäßigkeit Gewalt anzutun. Damit aber ist der Naturalismus des Zweckes bereits zur Kunstform stilisiert und das Einfach-Nützliche zum Repräsentativen erhoben. In diesen Bauten zeigt sich Messel als ein Heimatkünstler im echten Sinne. Vor ihnen wird die Erinnerung an jene alten Gutsanlagen wachgerufen, die sich in der weiteren und näheren Umgebung Berlins hin und wieder noch finden, jene langgestreckten, meist eingeschossigen Gebäude mit hohen, gebrochenen Dächern, links und rechts von niedrigen Flügeltrakten eingerahmt, die in all ihrer Schlichtheit ganz von ferne an die reife Kultur französischer Schloßbauten denken lassen. So gewinnt selbst die bescheidenste Architektur, durch das Band einer handwerklichen Tradition gehalten, Bedeutung und auch das trockenste und zopfigste Detail verleugnet nicht die vornehme Gesinnung und die selbstverständliche Sicherheit der Bauleute.

Diese Sicherheit der Form und das feine Gefühl für die örtliche Stimmung hat Messel wieder gehabt. Darum gelang ihm das im besten Sinne Heimatliche ohne die falsche Romantik der Heimatschutzverbände und jener Vereine zur Pflege heimischer Bauweise, deren Institutionen nichts sind, als Produkte der Schwäche. Denn was sie künstlich und mit doktrinären Tendenzen wieder erwecken wollen, läßt sich verstandesmäßig nicht erwerben, da es aus dem Gefühl fließen muß und das Gefühl angeht. Und wo es an dem natürlichen Formensinn fehlt, der denen angeboren war, deren Bauten ihnen als Musterbeispiele dienen, und wo das Verständnis für die Eigenart des boden-



Wohnhaus Oppenheim, Wannsee

ständigen Baumaterials mangelt, wird auch auf gesetzlichem Wege nichts zu erreichen sein. Jene Zeit, auf die die Heimatschutzbündler mit pädagogischem Eifer hinweisen, tat nichts anders als Messel, der seiner natürlichen Empfindung und seinem gesunden Instinkt folgte und damit auch ohne Ortsstatute das Rechte traf. Er hat gezeigt, daß wer sich im vollen Besitz seines Könnens fühlt, nicht ängstlich um die Erhaltung des Alten bemüht zu sein braucht, da er im Bewußtsein eigener Stärke ein neues Gleichwertiges oder gar Besseres an seine Stelle zu setzen vermag. Keiner seiner Bauten repräsentiert für diese echte, lebensstarke und unmittelbar wirkende Heimatkunst und für seine tiefe Traditionseinsicht besser, als das Ballenstedter Rathaus, das die Krone seines Werkes geblieben ist. In Ballenstedt bietet sich eine günstige Gelegenheit, die Wirkungskraft der Messelschen Kunst im Ensemble des historisch Gewordenen zu prüfen. Und es spricht für die Stärke ihres Eigenlebens, daß sie in unmittelbarer Nachbarschaft mit dem Alten, wo sie durchaus als letztes Glied der Entwicklungskette gilt, als organisch-bodenständig empfunden wird. Der Reisende, der die mittelalterlichen Städte am Nordharz besucht und dort den imposanten Eindruck gewordener, von der stillwaltenden Kraft der Jahrhunderte geschaffener Stadtkultur genossen hat, gewinnt aus den Domen von Halberstadt und Hildesheim, Quedlinburg und Gernrode einen neuen Maßstab für die Beurteilung architektonischer Werte. Im Ballenstedter Rathaus findet er eine Schöpfung moderner Baukunst, die sich selbst solchen Meisterwerken gegenüber stolz zu behaupten vermag. Denn Messel ist die Kraftprobe restlos geglückt und er hat mit diesem Bau unzweifelhaft festgestellt, daß es auf dem von ihm beschrittenen Wege des Eklektizismus möglich ist, zu Resultaten zu gelangen, die nicht allein sich gegen die Umgebung durchzusetzen vermögen, sondern auch an sich neue moderne Werte darstellen. Und es ist anzunehmen, daß dieses Rathaus nach hundert Jahren von Kunstfreunden wahrscheinlich ebenso als Sehenswürdigkeit wird aufgesucht werden, wie heute etwa Schlüters Landhaus Kamecke in Berlin oder Gillys Gutshaus Paretz bei Potsdam.

Ballenstedt ist eine askanische Gründung, Stammsitz Albrechts des Bären. Die Stadt liegt in der Nähe von Quedlinburg und Gernrode, mitten in jener Gegend, die reich ist an Baudenkmälern aus der Zeit der sächsischen Kaiser. Auf einem die Stadt überragenden Hügel steht ein altes Schloß, ein wunderliches Konglomerat aller Zeiten und Stile, unter der grünen Decke dichter Efeublätter den Organismus seines Aufbaues verbergend. An den barocken Hofflügel mit einem Portal in bizarren Formen und unruhigem Lineament, das zu der glatten Fläche des alten Mauerwerks lebhaft kontrastiert, stößt ein kleines Theater an, ein schlichter Putzbau mit einem spitzen Dreiecksgiebel in der Front. Von der Auffahrt übersieht man das Städtchen, aus dem ein paar Türme hervorragen, einer von der alten Kirche, zwei andere von den noch erhaltenen Toren. Die Stadt selbst ist klein und unbedeutend, an den winkligen Straßen stehen die niedrigen Häuser der paar tausend Einwohner, sehr einfach, eine Residenz in bescheidenen Verhältnissen.

Das neue Rathaus liegt am Markt, einem kleinen Platz in der Form eines Dreiecks, auf dessen Grundlinie es steht, und bildet mit seiner Front die abschließende Hauptwand des Platzes. Die an den beiden Schmalseiten vorbeiführenden Straßen



Wohnhaus Oppenheim, Wannsee. Detail

schneiden sich in der Spitze des Dreiecks, wo sie sich in mäßiger Breite vereinigen. Diese Straße leitet auf das Rathaus zu. Das Gebäude hat also die denkbar günstigste Lage: auf einem freien Platz, den es beherrscht und dessen natürliche Verkehrswege zu einem Rundgang gleichsam auffordern. Für die Komposition war diese Situation entscheidend. Infolge der geringen Ausdehnung des Platzes war mit der perspektivischen Wirkung der Fassaden nicht zu rechnen; sie mußten, an engen Gassen gelegen, für den Nahblick durchgebildet werden, während die Hauptfassade nur auf Frontalwirkung gestellt werden konnte.

Die klare Disposition der Hauptfassade läßt den Grundriß gleich übersehen. Im Erd- und Obergeschoß sind Verwaltungs- und Dienstzimmer untergebracht, das dominierende Hauptgeschoß enthält die Repräsentationsräume, in der Mitte den Sitzungssaal, an den Seiten rechts das Bürgermeisterzimmer, links das Standesamt. Beide sind durch zwei seitliche Erker ausgezeichnet, deren plastische Dekorationsmotive der Bestimmung der Räume ihren Ursprung verdanken. Den Kragstein am Standesamterker hat der Bildhauer Wrba mit zwei kleinen Putten geziert, die sich die Hände reichen, um die Ringe zu wechseln. Der plastische Schmuck ist auf wenige Stellen konzentriert. Nur das Hauptportal hat als wichtigster Punkt der breitgelagerten Front eine reichere dekorative Ausbildung erhalten. Die Art, wie Wrba den Werkstein bearbeitet hat, erinnert an die besten Leistungen deutscher Steinmetzen des Mittelalters. Man kann sich vorstellen, wie spätere Zeiten den künstlerischen Reiz dieser lebendigen Steine genießen werden, ähnlich wie wir heute die Arbeiten eines Veith Stoß oder Adam Krafft an den Stadthäusern von Nürnberg bewundern. Die zwingende Kraft der Messelschen Begabung für die Feinheit der Proportionen und die Eleganz der Linienführung tritt am Mittelrisalit zutage. Der Sitzungssaal wird als Hauptraum dadurch hervorgehoben, daß er um ein paar Stufen höher gelegt ist, im Äußern erkenntlich an dem Springen der Gesimslinie, die das Gelenk der Stockwerke markiert. Er hat die Höhe zweier Geschosse und seine schlanken, bis zum Fußboden herabgeführten Fenster bilden das Hauptmotiv der schlichten Front. Die aufsteigenden Vertikalen durchstoßen das Dach, biegen dann in die fein empfundene Giebelkurve um und gehen im Dachreiter weiter, der mit seiner bewegten Umrißlinie charaktervoll im Stadtbild dominiert. Die strenge Symmetrie des Aufbaues, die nur durch die freiere Behandlung der Dachfläche gemildert wird, repräsentiert in ihrer geraden Monumentalität den ehrbaren Rat der Bürger, die auf den Besitz dieses Hauses stolz sein können.

Die geringen Mittel, die zum Hausbau vorhanden waren, machten dem Architekten weise Zurückhaltung zur Pflicht. Der an marmorne Inkrustationen und kostbare Materialien Gewöhnte erreichte im Innern mit den einfachsten Mitteln reiche Wirkungen. Die Korridorwände sind an Stelle eines Holzpaneels etwa ein Meter hoch mit roten Handstrichziegeln verkleidet, deren farbige Oberfläche gegen den rauhen weißen Putz gesetzt ist. Die weißen Fugenlinien des Backsteinsockels geben ein einfaches Ornament von strengem Rhythmus. Die Möbel- und Holzverkleidungen des Saales sind aus graugebeiztem Kiefernholz. Als einziger Akzent sitzt in der Hauptwand eine reichvergoldete alte Türumrahmung, ein Werk barocker Schmuckkunst, harmo-



Haus Ostermann, Darmstadt. Straßenfront

nisch dem Raume eingegliedert, eine Widmung des Architekten an seinen Bauherrn. Das Schmuckstück des Innern ist das kleine Trauzimmer, dessen Erker eine apsisförmige Nische bildet, deren Wandungen mit einfacher Handmalerei geziert sind.

In keinem seiner Werke ist es Messel mit gleichem Erfolg gelungen, den genius loci zu erfassen und aus der örtlichen Stimmung heraus den Geist der Tradition zu erkennen. Es scheint, als hätten hier alle Hemmnisse kritisch-verstandesmäßiger Erwägungen gefehlt, deren retardierende Wirkung oft in Messels Schöpfungen zu verspüren ist. Es ist ein Werk wie aus einem Guß, voll elementarer Gewalt sinnlich naiven Gefühls. Niemals ist Messel dem Geiste Schinkelscher Kunst näher gewesen. Auch in dem nachgelassenen Projekt für die Bebauung der Museumsinsel hat er ihn in dem Maße nicht mehr zu erreichen vermocht. Zwar ist auch dieses großzügige Projekt ohne Schinkels Museumsfront am Lustgarten und ohne die Bautradition der Gontard und Langhans nicht denkbar. Es verbinden sich darin die beiden Ströme der architektonischen Überlieferung Berlins, deren einer durch das monumentale Pathos des Gontardschen Dekorationsgenies mit der Renaissance verknüpft erscheint, deren anderer das Theoretisch-Akademische und Verstandesmäßige der Berliner Baukunst

bezeichnet, das durch Schinkels epigonenhaftes Hellenentum repräsentiert wird. Aber gerade der Teil der Schinkelschen Tradition, der sich in Messels Museumsplänen wiederfindet, ist nicht der ursprünglichste in der Begabung dieses Architekten gewesen. Denn es lebte in dem Spätgeborenen eine tiefe, an Winckelmanns griechischem Kunstideal entzündete Sehnsucht nach antiker Klassizität, deren ungestüme Leidenschaft ihn innerlich verzehrte wie eine glühend lodernde Flamme. Aus ihr schöpfte er die Musik seiner Proportionen und den Klang seiner Rhythmen. Diese intuitive Kraft fehlt Messels letztem Werk, das darum nicht verkleinert wird. Es ist mit größter Ehrfurcht von der Arbeit zu reden, der die ganze Spannkraft des durch Krankheit schon geschwächten Körpers während der letzten Jahre gewidmet war. Aus jeder Skizze spürt man das unermüdete Ringen um den freien Ausdruck der Monumentalarchitektur und in dem endgültigen Projekt scheint alles erreicht, was bei der unglückseligen Situation und auf dem schwierigen und zerrissenen Gelände der Museumsinsel möglich war.*) Es war die Absicht der Generaldirektion, mit diesem Neubau endlich Klarheit in den verwickelten Bebauungsplan der Museumsinsel zu bringen und an die Stelle willkürlich nebeneinander gereihter Einzelbauten eine nach großzügigen architektonischen Gesichtspunkten geordnete Bautengruppe zu setzen. Messel nahm daher in seinem Projekt das große Achsensystem wieder auf, das Stüler mit seinem Neuen Museum in der Hauptlinie des Lustgartens geschaffen hatte. Das

*) Es ist hier daran zu erinnern, daß Messel schon einmal, fünfundzwanzig Jahre früher, dieselbe Aufgabe behandelt hatte und zwar gelegentlich der im Jahre 1883 ausgeschriebenen Konkurrenz zur Bebauung der Berliner Museumsinsel. Es handelte sich damals um einen Ideenbewerb, zu dem Vorentwürfe gefordert waren, auf deren Basis zunächst einmal geprüft werden sollte, ob das schwierige Gelände der Museumsinsel für die komplizierten Zwecke der als selbständige Bauteile geplanten umfangreichen Erweiterungsbauten günstig würde verwertet werden können. Die Geschichte dieser Ausnutzungsversuche reicht bis in die Mitte der siebziger Jahre zurück, wo August Orth gelegentlich seiner Projekte für die architektonische Ausgestaltung der Berliner Stadtbahn einen sehr beachtenswerten Vorschlag für die Bebauung der Museumsinsel machte, dessen Schwerpunkt nicht allein in der Lösung der Bahnüberführung zu suchen ist. Orth hatte, um die für die Bahngleise erforderliche Grundfläche für die Museumsräume nicht zu verlieren, die Anlage eines hohen Terrassenbaues projektiert, dessen Sockel zum Teil den Zwecken des Packhofes dienen, zum Teil für den Tunnel der Bahntrace ausgenutzt werden sollte. Er hatte zwei Entwürfe ausgearbeitet, deren großzügiger Gedanke ein bemerkenswertes Verständnis für die künstlerischen Forderungen des Städtebaues offenbart. Für die Bewertung dieses Grundgedankens ist es gleichgültig, daß das Programm für die Bebauung von dem des in Ausführung befindlichen Ausbaues ganz verschieden war; man beabsichtigte damals noch, auch die Räume für die alljährlichen Ausstellungen der Kunstakademie auf der Museumsinsel unterzubringen und diese Baulichkeiten mit den geplanten Erweiterungsbauten zu verbinden. Den wertvollsten Teil des Orthschen Entwurfes bildet die Anlage eines monumental betonten Zuganges von Süden her, von der Seite des Lustgartens, an der Stelle des von Schinkel erbauten Wohnhauses für den General-Steuerdirektor an der eisernen Brücke über den Kupfergraben. Nachdem vom Fiskus in unbegreiflicher Pietät oder aus Gründen falscher Sparsamkeit die Erhaltung des Schinkelschen Wohnhauses gefordert war, arbeitete Orth sein Projekt um, hielt aber an der Hauptidee, die Insel vom Lustgarten aus zugänglich zu machen, fest. Er legte in der Richtung der Dorotheenstraße mit dem Giebel, der das Treppenhaus des Neuen Museums krönt, als Point de vue eine neue Brücke über den Kupfergraben an und schuf so eine innige Beziehung zwischen Stadtanlage und Museumskomplex, einen Vorzug, den alle späteren Projekte vermissen lassen und dessen Fehlen man besonders bei dem zur Ausführung bestimmten letzten Entwurf Messels bedauert, der darum nicht zu einer seiner künstlerischen Bedeutung entsprechenden, das Stadtbild dominierenden Wirkung gelangen kann. Hinter dieser Brücke sollte nach dem Orthschen Projekt eine leicht ansteigende Rampe, parallel zur Hauptachse des Stülerschen Museums, ähnlich wie die große Freitreppe an der Nationalgalerie zur Höhe der Terrasse emporführen. Die Front des Museums, dessen Hauptgesims in gleicher Höhe mit dem der Nationalgalerie liegen sollte, überragt das niedrige Wohnhaus des Steuerdirektors und bietet vom Lustgarten gesehen reiche perspektivische Architekturbilder. In der Gesamtanordnung beider Projekte war der Architekt bemüht, statt einer Gruppe lose nebeneinander gesetzter Gebäude für die einzelnen Sammlungen die Neubauten zu einem einheitlichen Ganzen zusammenzuschließen. Die Orthschen Entwürfe (publiziert Zeitschr. f. bild. Kunst, XIII, 1878, S. 33ff.) lassen eine künstlerisch sehr bedeutende Lösung der Aufgabe erkennen, die vielleicht die wertvollste städtebauliche Leistung des jungen Kaiserreichs darstellt. Es ist charakteristisch für das neue Berlin, daß ihre Anregungen ungenutzt geblieben sind.



Haus Ostermann, Darmstadt. Gartenfront

Problem des Architekten, dem die Aufgabe zufiel, die Lücke zwischen dem Kaiser Friedrich-Museum und dem Neuen Museum zu schließen, bestand darin, durch den Neubau die einzelnen Museen zu einer zusammenhängenden Gruppe zu verbinden, die der Besucher durch das Alte Museum am Lustgarten betritt und durch das Kaiser Friedrich-Museum wieder verläßt, ohne daß er das Freie zu betreten braucht. Der Neubau mußte architektonisch eine gewisse Selbständigkeit erhalten, um dieser Einheit repräsentativer Mittelpunkt zu werden. Dazu aber war es erforderlich, auch das Pergamonmuseum in das Projekt einzubeziehen, das die wertvollsten Stücke der Berliner Antikensammlung enthält. Messel gruppierte die Museumsbauten um einen rechteckigen Ehrenhof, von ihm Forum genannt, dessen Hauptachse zur Stadtbahn parallel ist und die des Neuen Museums rechtwinklig kreuzt. In dieser Hauptachse liegt das Pergamonmuseum, das auch äußerlich durch die architektonische Ausbildung als Hauptteil der Anlage charakterisiert ist. Eine niedrige Vorhalle, mit flachem Giebeldach als Portalausbildung vor eine sonst ungegliederte, bis zu dem kräftigen Hauptgesims glatt emporsteigende Wand gesetzt, gibt mit ihren zierlichen jonischen Säulen den architektonischen Maßstab und steigert durch den Gegensatz der Formen die Wirkung ins Monumentale. Das flache, nach antikem Vorbild stufenförmig ansteigende Dach krönen beiderseits zwei auf niedrigen kubischen Sockeln stehende Bigafiguren aus Bronze. Dieser Mittelbau enthält außer dem Raum für den Pergamenischen Altar

Obwohl der Grundgedanke des Orthschen Projektes in den preisgekronten Lösungen des vom Architektenverein zu Berlin 1883 ausgeschriebenen Schinkelwettbewerbes, der gleichfalls die Bebauung der Museumsinsel zum Gegenstand hatte, wiederkehrt und die beiden Sieger, Ludwig Hoffmann und Bernhard Sehring in ihren Entwürfen den südlichen Hauptzugang vom Lustgarten her beibehielten, wurde im Programm der allgemeinen öffentlichen Konkurrenz vom Jahre 1883 die Erhaltung des Schinkelschen Wohnhauses für den General-Steuerdirektor gefordert oder zum mindesten als erwünscht bezeichnet. Auch der andere wesentliche Punkt des Orthschen Projektes war in diesem Programm aufgegeben, in dem die Anlage einzelner Gebäudegruppen für die verschiedenen Kunstsammlungen verlangt war. Das Ergebnis des Wettbewerbes, der eine außergewöhnlich starke Beteiligung erfahren hatte, entspricht in den Grundzügen dem Bild, das die Museumsinsel nach vollendetem Ausbau in Zukunft bieten wird. In der Mehrzahl der Projekte findet sich bereits die verfehlte Idee des rückwärtigen Eingangs für das sogenannte nachklassische Museum (heute Kaiser Friedrich-Museum) von der Inselspitze aus und in fast allen Entwürfen ist die Mitte des Inselgeländes für das Pergamonmuseum ausgenutzt, dessen Hauptachse wie im letzten Plan Messels parallel zur Stadtbahn angenommen ist und das über eine neue Brücke vom Kupfergraben aus direkt zugänglich gemacht wird. Die Aufstellung des großen Altars bildete wie heute den strittigsten Punkt des Bauprojektes. Nach dem Archäologengehirnen entspringenden Wunsch der Museumsverwaltung sollte ein großer Raum geschaffen werden, der die vollständige Aufstellung des pergamenischen Altars in einer seinem ursprünglichen Zustande möglichst entsprechenden Rekonstruktion zuließ. Da die Dimensionen des Denkmals von 28,5 $\times$ 31,5 m die Möglichkeit einer Gesamtübersicht in einem geschlossenen Raume ausschließen, so würde durch eine solche Aufstellung die künstlerische Wirkung, die dem Altarbau unter freiem Himmel zu eigen war, wo der Figurenfries für den Fernblick das Schattenspiel der Rustikaquaderung ersetzte, sehr beeinträchtigt werden. Der Altar müßte, wie Fritsch in seiner Kritik des Wettbewerbsprogrammes (Deutsche Bauzeitung 1883, S. 355 ff.) sagte, in einem solchen Raum wirken wie „ein Elefant in einer Pappschachtel". Auch in dem Grundriß des letzten Messelschen Projektes ist dieser Punkt noch ungelöst geblieben; seine Entscheidung ist der bewährten Kraft Ludwig Hoffmanns anvertraut, dessen in Gemeinschaft mit Em. Heimann ausgearbeitetes Projekt bei der Konkurrenz vom Jahre 1883 einen Ankauf erzielt hatte. Unter den Preisträgern befand sich damals auch Jul. A. Raschdorff, der spätere Dombaumeister, unter den Angekauften der Regierungsbaumeister Franz Schwechten. Im Preisgericht saßen u. a. Jacobsthal, Otzen und Adler. Die Entwürfe (publ. von H. Rückwardt, „Konkurrenz-Entwürfe wegen Bebauung der Museumsinsel zu Berlin", 65 Tafeln, Gr.-Fol., Berlin 1885) sind in ihrer Gesamtheit äußerst wertvolle Kulturdokumente, da sie beredtes Zeugnis ablegen von der künstlerischen Auffassung, die jene Zeit vom Wesen und von den Aufgaben der Monumentalarchitektur gehabt hat. Messels Projekt mit dem Motto „Hellas und Rom", das bei dieser Konkurrenz durchgefallen ist (publ. a. a. O., Taf. L/LI; das Original wird aufbewahrt im Architekturmuseum der Technischen Hochschule zu Charlottenburg), kann kaum als besonders wervolle künstlerische Leistung gelten. Beachtung verdient der mittlere Kuppelbau für das Pergamonmuseum, in dem sich ganz bewußte Anlehnungen an Schinkel finden und eine des Sammlungsgegenstandes würdige monumentale Größe in der strengen Einfachheit der Formengebung gesucht ist.



Wohnhaus Oppenheim, Wannsee. Detail

zwei weitere Säle für die Architekturteile kleinasiatischer Hellenenbauten und für die Kunstwerke aus Milet. An den beiden Längsseiten des Forums ziehen sich die schmalen Flügelbauten für die deutschen und vorderasiatischen Sammlungen hin, deren ernste einfache Fronten durch flache kannelierte Pilastervorlagen gegliedert sind, zwischen denen die hohen, rund abschließenden Fenster liegen. Die vierte Seite nach dem Kupfergraben wird von einer niedrigen Säulenhalle begrenzt, unter der links der Haupteingang zu den Sammlungen des Deutschen Museums liegt. Die Kolonnade erinnert in ihrer Form und in ihren Abmessungen an die niedrigen Durchgänge zu beiden Seiten des Brandenburger Tors und erfüllt wie dort die Funktion, durch Kontrastwirkung den Maßstab zu steigern. Sie ist als breitgelagerte Horizontale zwischen die Fronten der Flügeltrakte geschoben, die mit starker und eindringlicher Betonung vertikaler Dominanten gegliedert sind. Sie erhalten durch die wuchtigen Dreiviertelsäulen dorischer Ordnung einen monumentalen Rhythmus, dessen sonorer Klang von dem zarten Schattenspiel der Säulenkannelierungen leise akkompagniert wird. Selbst die Detailausbildung ist ganz auf die Vertikaltendenz eingestellt; die Laibungen der hohen, bogenförmig abgeschlossenen Erdgeschoßfenster sind durch rauhe Quaderkonsolen, die ihre Sohlbänke tragen, bis zum Sockel herabgeführt, und das niedrige, ohne Architrav gebildete Hauptgesims ruht unmittelbar auf den Säulenkapitälen, um die Horizontallinie nach Möglichkeit einzuschränken. In den Flügelbauten sind die Kunstsammlungen so verteilt, daß der linke im Anschluß an das Kaiser Friedrich-Museum zur Aufstellung deutscher Altertümer dienen, der rechte die Sammlungen kleinasiatischer Kunst aufnehmen soll, die der ägyptischen Abteilung des Neuen Museums angegliedert und zum Teil noch in einem eingeschossigen, am Wasser angelegten Flügel untergebracht werden. Das Deutsche Museum enthält im Erdgeschoß in paralleler Anordnung Säle für die Originale und Gipsabgüsse romanischer und gotischer Kunst, in einem kryptaartig ausgebauten Untergeschoß die altgermanische Kunst von den Anfängen bis zur Steinzeit und im Obergeschoß die Werke der Renaissance und Barockzeit. Für die architektonische Ausbildung der Innenräume dieses Bauteiles hat Messel selbst noch Vorschläge gemacht. Sie enthalten mancherlei Problematisches und er hat sie wohl selbst, wie auch Einzelheiten der Grundrißdisposition kaum als endgültige Lösung angesehen; er hätte sonst nicht die Zeit von zwei Jahren noch gefordert, um die jetzt vorliegenden Pläne baureif zu machen. Der Grundriß zeigt in den Abmessungen des Vestibüls, der Garderobe und der Haupttreppe eine unerwartete Engräumigkeit, wo doch die Würde des Hauses dem Baumeister die Maßzahlen des Grundrisses diktieren müßte. In anderen Teilen ist eine Vorliebe für malerische Raumgruppierungen und Interieurwirkungen zu bemerken, die vielleicht in Erinnerung an Hoffmanns Märkisches Museum entstanden ist, aber mit der klassisch strengen Säulen- und Pilasterarchitektur der Fronten in gewissem Widerspruch steht. Auch der Anschluß der rückwärtigen Baugruppe an das Halbrund der Nationalgalerie ist in Messels Projekt noch ungelöst geblieben. Solchen Unzulänglichkeiten des Grundrisses steht der große Wurf der Fassade gegenüber, in deren Erfindung sich der Messelsche Genius, als ob er das vorzeitige Schicksal seines Kindes mildern wollte, gleichsam selbst offenbart. In der Säulenarchitektur der

Front klingt die Note des Brandenburger Tores an, dessen Proportionen diesem Bau den Maßstab geliehen haben. Die dorischen Dreiviertelsäulen, die der Museumsfront wuchtigen Rhythmus geben und der Fassadenkomposition zum Leitmotiv werden, haben mit denen des Brandenburger Tores gleiche Abmessung. Messels ständig wachsende Ausdruckskraft gelangte schließlich zur Bevorzugung der einfachsten architektonischen Formen. Die machtvolle Größe des Eindruckes ist ganz auf die Wirkung der Proportion eingestellt und beruht allein auf der Klarheit der Linienführung. So erweckt das Projekt für den Ausbau der Berliner Museumsinsel dem Betrachter das zwiespältige Gefühl wehmütiger und zugleich dankbarfreudiger Bewunderung. Denn der beglückenden Empfindung für die lebendige Schönheit des Werkes gesellt sich das Bewußtsein von dem tragischen Schicksal seines Meisters, das ihm den Stift aus der Hand zwang, ehe er es noch bis zu Ende hatte denken können.

*

Das Rathaus in Ballenstedt, die letzten Landhausbauten und das nachgelassene Museumsprojekt müssen als Beispiele genannt werden, wenn gezeigt werden soll, was heute der von der Schule der Akademie vermittelte Besitz des handwerklich Erlernbaren vermag. Immer knapper und präziser wird in den letzten Bauten Messels der formale Ausdruck, immer reifer die Kunst, mit wenigem viel zu sagen. Sein bleibendes Verdienst ist es, in einer Zeit, der die Empfindung für die Werte der Baukunst verloren gegangen war, die allgemeinsten Grundlagen der architektonischen Wirkung neu festgestellt zu haben. Er erst hat es vermocht, die alten, überlieferten Formen vom Scheintod zu erlösen und zu neuem Leben zu erwecken. Das starke Gefühl für das ursprüngliche Wesen der architektonischen Form erhebt ihn über die Schar der routinierten Eklektiker, die heute „Architektur machen". Auch er ist Akademiker und bedient sich historischer Formen wie diese. Aber der Unterschied der Arbeitsweise ist wichtig, um zu erkennen, welche Art von Eklektizismus heute allein noch Entwicklungsmöglichkeiten bietet. Beider Methoden bedienen sich gleicher Mittel, fremder überlieferter Formen. Beide drücken ihre Gedanken freiwillig in fremder Sprache aus. Bei dem einen aber bleibt die Form trotz aller Korrektheit und Richtigkeit Mittel, bei dem andern gewinnt sie, nach einer neuen Psychologie angewendet, eine selbständige Existenz. Der eine baut, der andere dekoriert, der eine gliedert und organisiert, der andere klebt und tüfftelt, der eine schafft neue Werte, der andere verdirbt alte. So zeigte Messel mit seiner Arbeit die Fehler und Schwächen der anderen und bereicherte durch das, was er gab, unbewußt die Kultur seiner Zeit. Er hat eine Qualitätsarbeit geleistet, die seine Auftraggeber zuerst von ihm nicht forderten, ja nicht einmal fordern konnten, weil sie keine Kunde von ihr hatten. Er hat trotzdem nicht aufgehört, dieses Mehr zu geben und seine Kraft in dem leidenschaftlichen Streben verzehrt, diese Qualität begehrenswert und zu einem primären Postulat aller Architekturbetätigung zu machen. Das Verdienst ist um so größer, weil es ihm, als er begann, völlig an Hilfskräften fehlte, die geeignet gewesen wären, ihn in seinen Absichten zu unterstützen. Er hat sich mit pädagogischem Geschick erst Handwerker heranbilden müssen, die seine Zwecke ausführen lernten, und eine

ganze Bildhauerschule erzogen, durch deren Arbeit das Wesen der Architekturplastik neu geklärt wurde. Was diese Leistung für einen Privatarchitekten heute bedeutet, wird nur der ganz zu würdigen wissen, der die wirtschaftlichen Grundlagen der Großstadtarchitektur kennt und weiß, daß die große Masse der Gesamtproduktion von Architekten geleistet wird, die Geschäftsleute, Spekulanten, Unternehmer und Künstler in einer Person zugleich sein müssen.

Messel hat mit seiner Lebensarbeit auf die Kunstanschauung seiner Epoche einen veredelnden Einfluß ausgeübt und ihr einen neuen Maßstab künstlerischer Wertung geschaffen. Und wenn hier in absoluter Wertung die vielfache Bedingtheit seiner Kunst festgestellt worden ist, so muß dafür zugleich auch immer die Zeit selbst verantwortlich gemacht werden. Die Hindernisse, die ihm die Kunstanschauungen seiner Zeit entgegensetzten, deren von Mitgliedern der höchsten staatlichen Kunstbehörden legitimierte Autorität er erst hat erschüttern müssen, sind — auch das ist ein Zeichen der Zeit — bei der Einschätzung in Ansatz zu bringen und darum steht der relative Wert der rein menschlichen Leistung über jedem Vergleich. Denn Messel ist nicht eigentlich ein „Moderner" gewesen und keines seiner Werke, ausgenommen der Wertheimbau in der Leipzigerstraße, ist in dem Grade vom Zeitgeist durchtränkt, wie das kleinste Ornament eines van de Velde. Aber er hat mit seinem Oeuvre unseren Besitz an schönen Dingen vermehrt, weil er dem Kapital verzinsbare Werte zurückgewonnen hat, die verloren waren. Das Neue in seinem Werk ist bedingt nur so zu nennen. Es ist neu nur deshalb, weil das Bewußtsein dafür unempfindlich geworden war. Messel ist nicht der Vollender, sondern der Überwinder des Eklektizismus geworden. Deshalb ist seine Kunst entwicklungsfähig wie die Schinkels, weil sie sich in die große Kette der allgemeinen Entwicklung einfügt und die unterbrochene Tradition wieder herstellt. Und darum hat er als Baumeister für seine Zeit eine so umfassende und vorbildliche Bedeutung erlangen können, obwohl sein Werk in der Gesamtheit, das Wertheimhaus immer ausgenommen, mehr durch kritische Eigenschaften ausgezeichnet ist, als durch schöpferische Phantasie. In einer Epoche, der die Wirksamkeit einer lebendigen Tradition den Besitz einer allgemeinen Baukultur sicherte, würde sein Werk vielleicht nur ein integrierender Bestandteil der Gesamtproduktion sein. Daß es nicht so ist, hat Messel zum Führer werden lassen und zwingt, seinen Namen an erster Stelle zu nennen, wo von den Leistungen zeitgenössischer Baukunst die Rede ist. Die Zeit, die ihm in jeder Beziehung zum Schicksal geworden ist, hat ihn groß gemacht. Denn er war der einzige, der die Einsicht besaß für ihre Nöte und ihrer Sehnsucht Erfüllung zu geben wußte. Und darum verehrt sie in ihm mit Recht und in aufrichtiger Dankbarkeit ihren größten Architekten.

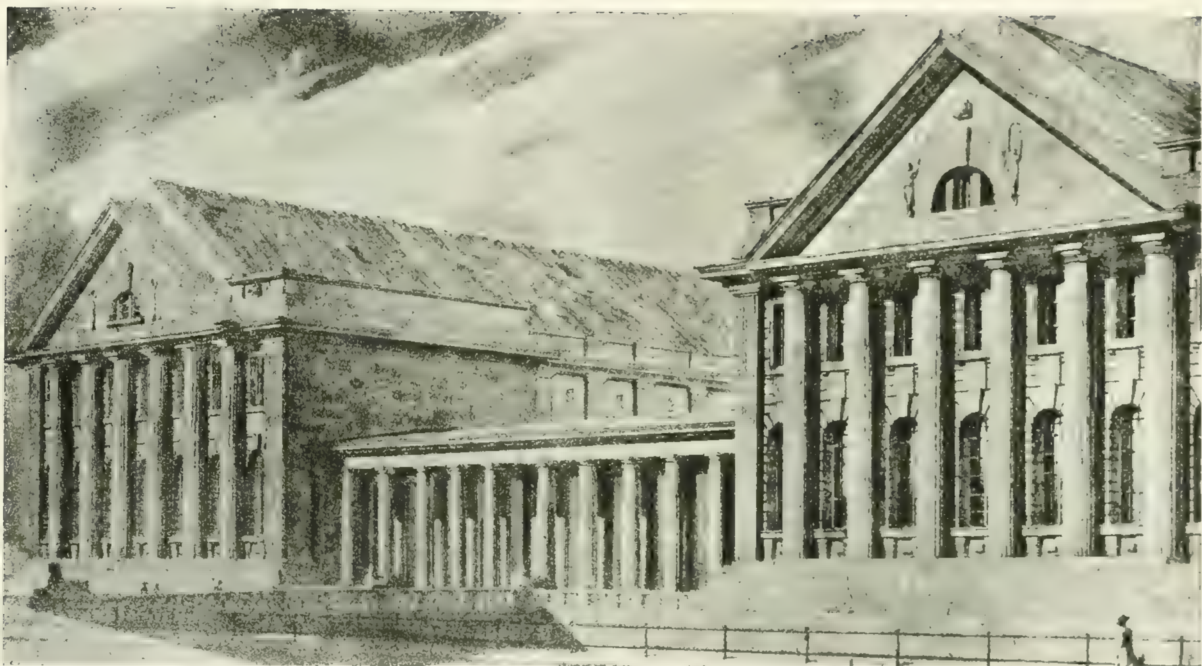
DIE NEUE BERLINER BAUSCHULE

Die „Kolonialstadt“ Berlin hat sich selten der natürlichen Hilfskräfte erfreuen können, die eine bodenständige, unbewußt wirksame Bautradition dem architektonischen Schaffen einer Gemeinde darzubieten vermag. Sie hat stets den Mangel einer örtlichen Bauschule zu beklagen gehabt, deren Existenz in anderen Städten, ja in ganzen Ländern die bewunderungswürdige Einheit der Architektur und den überzeugenden Eindruck der Städtebilder gewirkt hat. Die Baugeschichte Berlins ist entscheidend immer beeinflußt worden durch Künstlerpersönlichkeiten, die, fast stets fern von der Stätte ihrer Wirksamkeit geboren, sich abmühten, die Elemente einer fremden Kultur nach Berlin zu verpflanzen. Das erste Mal, wo in der Geschichte der Berliner Architektur der Name eines Baumeisters hervortritt, ist es der eines Sachsen, des Schloßbaumeisters Kaspar Theyß. Seine Nachfolger tragen fremdklingende Namen: Memhardt, Smids und de Chiese, der Erbauer des schönen Gutshauses Caputh bei Potsdam, sind Holländer. Sie trafen die örtliche Stimmung der wasserreichen Havellandschaft am besten vielleicht von allen fremden Architekten, die in Berlin gewirkt haben. In ihren flächig-glatten, fast nüchternen Putzbauten sind zuerst Symptome einer norddeutsch-märkischen Kunstempfindung nachzuweisen. Auch Nehring, gleichfalls Holländer von Geburt, unter dessen Einfluß die schlichten,



Entwurf für die Museumsbauten. Der Hof

heute noch erhaltenen Bürgerhäuser in Alt-Cöln am Wasser entstanden, zeigte in den Rissen seiner Fassaden und in dem schwunglosen Detail seiner Gliederungen ein besseres Verständnis für die Eigenart norddeutscher Baukunst als seine Zeitgenossen, der Hamburger Andreas Schlüter und der Schwede Eosander von Goethe. Später machen sich dann französische Einflüsse und Rückwirkungen süddeutscher Barockarchitektur bemerkbar, wie sie in den Bauten der Böhme und Gerlach und nachdem in den Werken der friederizianischen Bauepoche hervortreten. Von den Architekten Friedrichs des Großen war nur Knobelsdorff ein geborener Märker; der kraftvoll geniale Gontard war Süddeutscher und stammte aus Mannheim, Boumann war Holländer und der leider einflußlos gebliebene Bourdet kam aus Frankreich. Am Anfang des neunzehnten Jahrhunderts wirkte in der Königstadt der Schlesier Langhans, dessen Brandenburger Tor für die Berliner Baukunst zum Sammelbegriff geworden ist, und erst in Schinkel, dem genialsten Repräsentanten norddeutscher Architekturauffassung, dessen Gesamtwerk vielleicht am stärksten spezifisch Berliner Eigenart aufweist, begegnet man wieder einem Märker von Geburt. Dieser Architekt, an dessen Namen sich zum ersten Male der Ruf einer „Berliner Bauschule" geknüpft hat, schrieb einmal mit Bezug auf den Mangel einer örtlich organisierten Kunsttradition: „In betreff der Wirkung für Berlin möchte man es beinahe für ein Glück halten, daß die Kunst, dort weniger begünstigt, bis jetzt keine Schule bildete; um so viel weniger findet der neue Lehrer auszurotten, und von der Jugend, die sich in seiner Welt entwickelt, ist etwas zu hoffen." Dieser Umstand, der mit geteilten Empfindungen und mit dem Gefühl der Resignation mag konstatiert worden sein, hat sich in der neueren Entwicklung der Berliner Baukunst in der Tat als ein Vorzug erwiesen. Ihm verdankt es die Reichshauptstadt, daß hier die Entwicklungsfragen der modernen Architektur lebhafter ventiliert werden konnten und daß ihre entscheidenden Taten gerade in Berlin zu finden sind und nicht etwa in Dresden oder München, wo der ausgeprägte Lokalcharakter der Möglichkeit des Experiments hindernd im Wege stehen mußte. Und auch für Messel, der aus Darmstadt stammte, ist der von Schinkel erwähnte Vorzug bedeutungsvoll gewesen, denn nur auf Berliner Boden war eine so revolutionäre Tat wie die Fassade des Wertheimhauses möglich. Auf der andern Seite aber hat die fehlende Wirkung einer sich forterbenden Schultradition auch die groteske Physiognomielosigkeit des Berliner Stadtbildes verschuldet. Denn angezogen durch die reiche Mannigfaltigkeit der Aufgaben und durch die verlockende Aussicht, große und bedeutende Aufträge zu erhalten, vereinigen sich hier die heterogensten Elemente, und neben ganz subalternen Kräften, die naturgemäß in der Überzahl sind, stehen manche durchaus selbständige und individuelle Künstlernaturen, die in Berlin ein ihrer Begabung entsprechendes Arbeitsfeld zu erlangen hoffen. Die starke persönliche Note, die ihren Werken stets anhaftet, wird beinahe als egoistische Willkür empfunden, und weil im Straßenbild hart nebeneinander steht, was aus generell unterschiedenen Kunstanschauungen geboren ist, will die Stadtarchitektur nirgends recht zur Einheit gelangen. Und nur wo der Wille eines Einzelnen stark genug war, um allseitig Einfluß zu gewinnen, wo die Kraft einer überragenden Persönlichkeit mit der Allmacht ihrer Anschauungen auf kurze Zeit wenigstens der Berliner Baukunst



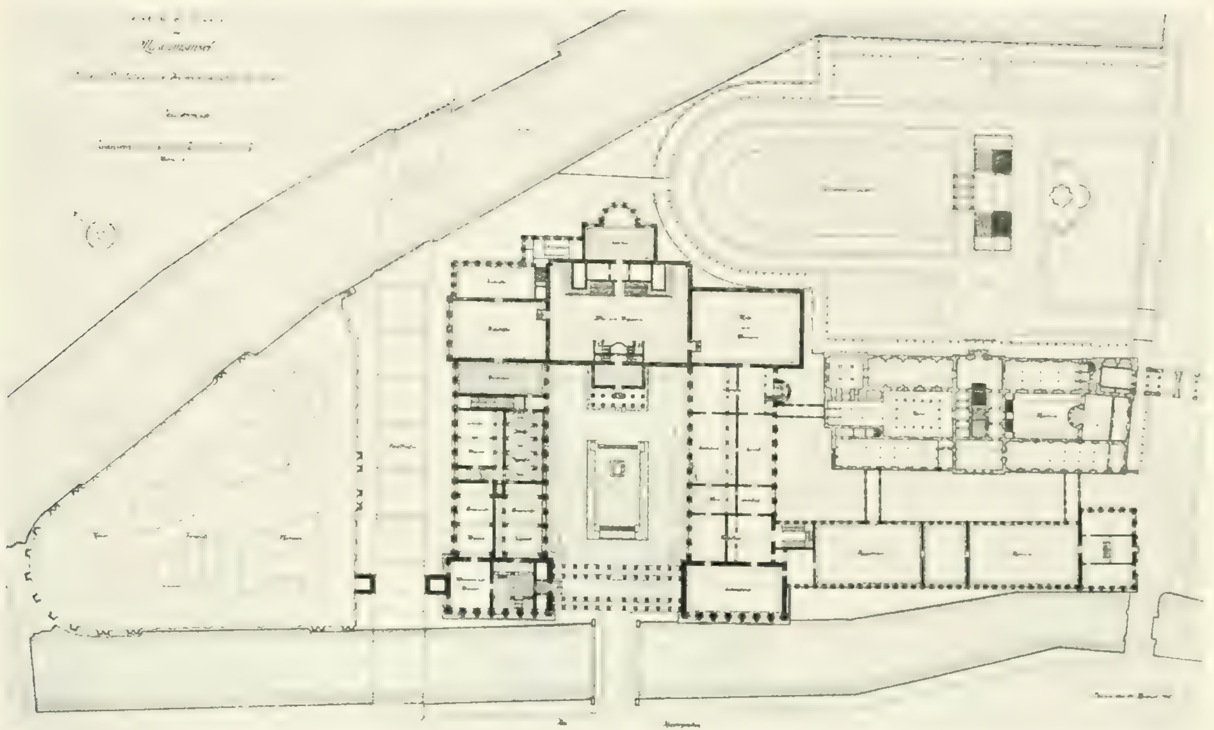
Entwurf für die Museumsbauten, Front am Wasser

die fehlende Tradition ersetzte, ist die Wirkung einer scheinbar von innen heraus getriebenen Entwicklung zu erkennen, ist etwas wie eine organisch entstandene Stadtkultur zu verspüren. In diesem Sinne ist Schinkels Persönlichkeit für Berlin bedeutungsvoll gewesen, deren schulbildender Einfluß sich fast durch zwei Generationen wirksam erwiesen hat. Der Segen, den die disziplinierende Kraft dieses Beispiels gestiftet hat, offenbart sich nicht allein in der Baukunst, sondern in allen mit ihr in Beziehung stehenden Gewerben. Der hohe Wert solcher Traditionen liegt darin, daß sie unbewußt Kulturarbeit fördern. Nicht das ist das Entscheidende, daß ein paar tüchtige Männer im Geiste ihres Meisters zu bauen verstanden, sondern daß sie den Sinn für eine bescheidene, aber gefühlte Kunst wachzuhalten wußten und den Grundsätzen eines soliden Handwerks allgemeine Anerkennung verschafft haben. Denn das Verdienst der Schule ist nicht erschöpft mit ein paar Namen; es liegt nicht bei Persius, Stüler, Hitzig und Strack allein, sondern ebensoviel Anteil haben daran die ungezählten Maurer- und Zimmermeister weithin im Lande, die solche Gesinnung respektierten und zu ihrer eigenen machten, so daß schließlich die Vorteile der Bildung „gegen den Schlendrian des Handwerks" deutlich hervortraten und ein allgemeiner Bildungsfortschritt im Lande gewonnen wurde.

Ähnlich wie das Erbe jenes großen Meisters verwaltet und fortgeführt wurde von einer Schar junger begeisterter Schüler, mit deren bescheidener und sinnvoller, vom Tektonikergeist Böttichers angewehter Baukunst die Berliner Tradition im neunzehnten Jahrhundert erlosch, so hat sich auch um Messel eine Schule gebildet, die, voll starker lokaler Eigenart, das Werk im Geiste des Lehrers fortzusetzen berufen ist. Seine Lebensarbeit hat den besten unter den jüngeren Berliner Architekten neue grundlegende Anschauungen über das Wesen der architektonischen Schöpfung ver-

mittelt und sie hat zugleich auch auf die stärksten Talente der gleichaltrigen Generation zurückgewirkt, indem sie ihnen die Erlösung vom Zwang der Stilarchitektur gebracht hat. Am nachhaltigsten und gleichsam exemplarisch ist Messels Einfluß auf Ludwig Hoffmann gewesen, der seiner ganzen Anlage nach eine wesensverwandte Künstlernatur ist. Die Wechselbeziehungen zwischen Messel und Hoffmann, bei denen sich Geben und Nehmen auf beiden Seiten die Wage halten mögen, reichen bis zu den frühesten Anfängen zurück und es könnte fast scheinen, als ob Messel zuerst mehr der empfangende Teil gewesen ist. Denn Hoffmanns erster großer Bau, das Reichsgericht in Leipzig, dessen Projekt aus einer Konkurrenz des Jahres 1885 hervorgegangen ist und das 1895 vollendet wurde, ragt in vielen Punkten über gleichzeitige Arbeiten Messels empor. Es ist, innerhalb der Zeit gewertet, eine sehr beachtenswerte Leistung, die ohne Zweifel für die Zukunft mehr zu versprechen schien, als die zahlreichen Frühwerke Messels, die nirgends fast Qualitäten aufweisen, aus denen die spätere Entwicklung vorgeahnt werden könnte. Hoffmanns Reichsgericht dagegen enthält keimhaft schon Ansätze jener frei disponierenden Verhältniskunst und werkmäßig empfundenen Detaillierung, die Messel später mit unerreichter Meisterschaft zu üben lernte und in seinen letzten Bauten zur höchsten Vollkommenheit entwickelt hat. Der reife Messel ist dann in der Freiheit und Selbständigkeit der Erfindung weit über Hoffmann hinausgegangen, der fast immer problematisch bleibt, wo er sich modernen Aufgaben gegenübersieht. Er ist seinem Freunde zugleich ein Lehrer geworden, unter dessen Einfluß der Schüler jenen akademischen Eklektizismus zu überwinden lernte, in dem er nach seiner Berufung zum Berliner Stadtbaurat noch befangen war. Auch Hoffmann hat, durch Messel angeregt, die Beziehungen zur alten Kunst vertieft, die äußerlich formale Auffassung durch innerliche Wertung und Bearbeitung ersetzt und versucht, durch bewußte Anlehnung an das bürgerliche Barock des alten Berlin den Anschluß an die Tradition zu finden und seiner Architektur die Legitimität der Überlieferung zu geben. Wo aber Hoffmannn mit sicher geschultem Auge das Gesetz der Proportionen erkennt und ihre kontrapunktische Schönheit nachrechnet, fühlt Messel die Wirkung der plastischen Form und hört den melodischen Klang und die ewige Musik der architektonischen Schönheit.

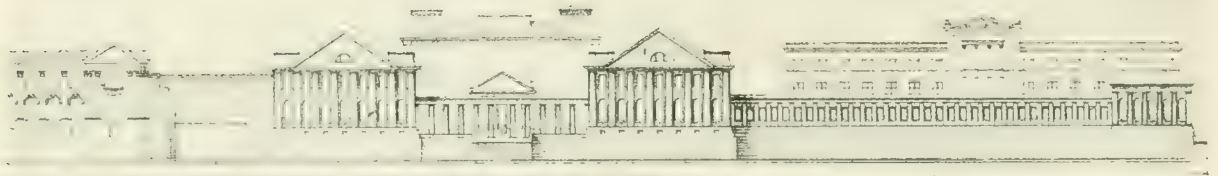
Dem jungen Nachwuchs gegenüber nimmt Messel in Berlin und Norddeutschland etwa die Stelle ein, die in Süddeutschland Theodor Fischer innehat. Beide sind aus gleichen Gründen zu Führern und Anregern geworden; denn sie haben dem architektonischen Empfinden der Zeit, deren neu erwachtes Raumgefühl nach Klarheit der kubischen Formen und Massen drängt, Erfüllung gebracht. Wie Fischer, so hat auch Messel der Zeit durch seine Persönlichkeit und durch die Kraft seines Wollens für den ganzen Umkreis seiner Tätigkeit den Mangel an einer lebendigen Tradition ersetzt. In dem Augenblick, wo der Tod die zu schöner Freiheit entwickelte Schöpferkraft sich zu vollenden hinderte, entstanden in Berlin eine Reihe von Neubauten, die, im einzelnen freilich nicht immer die gleiche Reife künstlerischen Intellekts zeigend, doch in der gesamten Anlage eine gewisse Verwandtschaft mit seinem Geiste offenbaren. Die Quintessenz der Messelschen Kunst, und das ist das Entscheidende, ist auch in den Werken seiner Schule zu finden: der lebendige Sinn für das



Entwurf für die Museumsbauten, Grundriß des Erdgeschosses

Urwesentliche baukünstlerischer Wirkungen, für die primären Prinzipien einer streng organischen Kompositionsweise und das sicher ausgebildete Gefühl für die Kunst der Proportionen und für die tektonische Behandlung des Raumes. Das klassisch-strenge, etwas kühle Pathos des Lehrers findet sich wieder in der Vorliebe der Schule für symmetrisch geschlossene Anlagen und einfach großräumige Fassadensysteme mit einheitlich durchgeführten, vertikal betonten Achsen, in der Bevorzugung großer kubischer Formen und klar sich aufbauender Dächer mit scharf umrissener Silhouette. Der reiche Besitz aller handwerklichen Erfahrung ist auch auf die Schüler übergegangen: die Sicherheit in der Bildung des Details und die werkmäßige Tüchtigkeit der Materialbehandlung. Auch die Schule bevorzugt den schlichten Putzbau, der in Berlin fast als bodenständig gelten darf und dem Messel mit feinem Verständnis für die technischen Wirkungsfaktoren des Materials zu neuem Ansehen verholfen hat. Ein rauher, leicht gefärbter Putz glättet die Wandflächen ihrer Bauten, während der sparsam verwendete Werkstein nur zur Unterstreichung der architektonischen Gliederungen dient. An tektonisch wichtigen Punkten der Front sitzen plastisch-ornamentale Akzente, leicht erkenntlich als Arbeiten der neuerzogenen Bildhauerschule. Solche Qualitäten, die heute in der Gesamtproduktion der Großstadtarchitektur selten noch zu finden sind, heben die Bauten der Messelschule stolz aus ihrer Umgebung heraus. An akademischer Strenge übertreffen sie meistens die Werke des Lehrers. Aber in einer Zeit, in der die geschmacklose Willkür undisziplinierter Kompilatoren noch immer das Stadtbild bestimmt, geht von solchen Eigenschaften eine erzieherische Kraft aus. Die elementare Einfachheit des Messelschen Systems,

das ganz auf die Wirkung der Verhältnisse gestellt ist, erhält den Sinn für große, klare Dispositionen, ähnlich wie die Schule Palladios, auf deren Fährte man nach einem Worte Burckhardts den wahren und ewigen Gesetzen der Architektur näher blieb, als wenn man dem Barockstil folgte. Und darum verspricht der schulbildende Einfluß Messelscher Kunst kraft ihrer großgearteten Gesinnung die Wirksamkeit einer einheitlichen, typenbildenden Konvention, deren Folge endlich auch eine Gesundung der Großstadtarchitektur sein muß. Denn ähnlich wie durch die Schinkelschule wird auch durch die neue Berliner Bauschule, die in Messel ihren Gründer verehrt, eine gesunde handwerkliche Tendenz gefördert und die Kunstanschauung der Allgemeinheit heilsam beeinflußt und zur Anerkennung echter, im besten Sinne entwicklungsfähiger Qualitätsarbeit erzogen. Und eben darin liegt die sichere Bürgschaft für den Ewigkeitswert des Messelschen Vermächtnisses, daß es hoffnungsfreudig in die Zukunft weist, der lebhaften Sehnsucht der Zeit nach einer großen, monumentalen Baukunst Erfüllung verheißend.



Entwurf für die Museumsbauten, Gesamtansicht vom Wasser

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

Die abgebildeten Bauten stehen, wo nichts anderes bemerkt ist, in Berlin

DRUCK VON W. DRUGULIN IN LEIPZIG